# 目　　录

# 1. 浪漫主义和反浪漫主义

十九世纪下半叶的艺术受着浪漫主义痛苦情绪的沉重压抑。柏辽兹和拜伦式的激情和"世界苦"① 在瓦格纳哲学体系中得到强化，变成了一种令人痛苦的迷信，即怀着赎罪的思想去寻求解脱。艺术长期以来成了一种纯主观的表现手段，感情的过剩早以超越了传统形式的疆界。在这种意义上，瓦格纳不仅仅是浪漫主义争取无限性的伟大理论家，而且也是"无永恒法则"这种艺术人生观的创始者。晚期浪漫主义艺术对生活的敌视态度可以追根溯源到特里斯坦和阿姆福尔塔斯(《帕西发尔》)的痛苦经历中去。这不仅在音乐中有，而且也成了世纪末文学(尤其是戏剧)中的一个重要组成部分。瓦格纳对欧洲所产生的影响非常巨大，波德莱尔和魏尔伦的诗歌，斯特林堡的小说和戏剧都表明了这一点。不仅

① weltschmerz，是一种浪漫派忧世伤时的情绪，出自德国作家让·保尔(1763—1825)的悲观小说《赛利那》(1827)。——中译者注，下同。

仅是痛苦的情绪，而且还有以最强烈的形式来表现它的艺术能力。这是当代美学中至高无上的目标。这种表现病态的不可思议的兴趣是托玛斯·曼和普鲁斯特这类小说家培育出来、并在第一流的作品中将其展现的。

只要音乐承担了表现的任务，它就会逐步产生新的技术手法。富有激情的音乐已不满足于音乐结构中陈腐的、纯粹公式化的古典主义要素。在浪漫主义音乐中，这种对创造新声响的追求比文化史上以往任何一个时期都要强烈。从舒伯特浪漫主义的艺术歌曲到勋伯格的早期作品这一段时期中，新的和声、旋律技术发展所达到的程度超过了从1600年到1800年之间这一整个时期的成就。一部艺术作品如运用一种深入、细腻的艺术表现形式，则其中每个最小细胞和元素都需加以酌定。正象浪漫主义的抒情诗一样，浪漫主义的和声也是一门具有细微差别、具有许多微小细节和过渡形态的艺术。使用变奏的技巧，不管是在马拉美的韵律、还是在瓦格纳的主导动机中，偏离主题思想的倾向都是极小的。艺术作品中的变化愈小，则所引起的感情上的反响也愈小。这就造成了一种自相矛盾的情况，即感情上过度的压力却在艺术有机体（其得以存在的理由恰恰在于感情本身）**最细小的动脉中寻找并且找到了发泄的途径。（在浪漫主义的痛苦和歌德《维特》的“世界苦”之间的确有着差别，这部小说一方面认可了自杀的必然性，然而由于艺术手段之不同于浪漫主义，还是在由古典形式感所制约的特点之上刹住了。）**

这种艺术观深一层矛盾的特点在于深入细致的表现和扩充发展的形式之间的对立。贝多芬和舒伯特已经给古典的奏鸣曲

---

凡括号内加*注者为英译本中省去的字句；加**注者为英译本中增添的字句。

和交响曲形式套上了巨大的规模，柏辽兹、舒曼和李斯特则继承了下来，而瓦格纳在《尼贝龙根指环》中表明，他在这方面是最过头的。规模宏大的一组长篇小说，如左拉的《鲁贡—马卡拉家族史》二十卷集，确凿无疑地同十九世纪音乐上的宏大组合形式有着关联。甚至罗曼·罗兰和普鲁斯特史诗般的英雄传奇也表明了这种瓦格纳式的对无限性(Unendlichkeit)的追求，或对描绘微观世界的追求。在纯音乐领域中，布鲁克纳的九部交响曲也同样表现了这种宏大无边的系列思想及创作。在布鲁克纳身上确实也能看到，变奏的原则是建立在扩展了的庞大规模上的。在某种意义上来说，他的每一部交响曲都是同一类型的新变体，而这种固定的类型本身在其早期作品中已初具轮廓，从第四交响曲起，便以成熟的形式存在着了。

人们已试图参照十九世纪科学和社会的发展来解释浪漫主义在细微和宏大之间所存在的那种奇特矛盾。浪漫主义时代之初，机械化和工业化的发展确实同时鼓励了这两种倾向。根据1800年以后发展起来的现代研究方法来看，科学（尤其是自然科学）*思想是从观察最小的细胞和单位开始的。显微镜是这种思想方法的象征，它开拓了一个微生物世界，正象半音阶和声展现了声响细微差别的世界一样。同时，工业上的商品生产所创造的规模大大超出了所有以往时代的规模。轮船火车行驶的速度鼓励人们可以在大得多的地理空间中思考问题。新涌现的中产阶级无限地利用了这些可能性与经验。正是这个中产阶级的这一种精神，这一科学和工业时代的产物，在十九世纪的艺术中得到了表现。

八十年代涌现出了一代新的作曲家，他们的内心感受同样受到了瓦格纳作品和音乐语言的制约。他们运用新的技巧和更大规模的形式，并以最小单元，即动机，来写作，同样也在寻

求着一种更强烈的表现形式。在德语世界中，这一代最重要的代表是理查德·施特劳斯和古斯塔夫·马勒。尽管两人在智力结构和性格上并不相似，尽管他们所使用的形式大相径庭，但他们的音乐却唤起了相同的反应。他们的音乐风格显示出共同的特征，把瓦格纳式的技巧与源自于布拉姆斯的室内乐风格结合了起来。

施特劳斯在他早期的交响诗，如《麦克白斯》、《唐·璜》、《梯尔·艾伦斯皮格尔的恶作剧》和《英雄的生涯》中，继承了李斯特的传统。他扩展了半音阶和声的范围，以便融合两、三种调性，并且扩大了管弦乐队音色的范围，这样乐器便失却了它们各自的独立性①。他那晚期浪漫主义的“世界苦”（甚至表现在《唐·璜》中）从一开始就伴随着一种青春焕发的乐观主义，这同1871年新建立的德意志帝国②中所流行的那种精神是很相似的。

施特劳斯的第一部音乐剧《贡特拉姆》追随瓦格纳的赎罪式歌剧（Erlösungsoper）的模式。然而他其后的一部作品《火荒》(1901年)却是一部滑稽剧，歌词系由恩斯特·冯·沃尔措根所作，后者是德国文学讽刺剧剧院,五彩剧院(Buntes Theater)的创办人。在乐剧《莎乐美》(1905年)和《埃莱克特拉》(1909年)中，施特劳斯把瓦格纳的表现风格发展成与后来的表现主义相近的一种风格，同时大大地缩短了形式、压缩了内容。这两部作品的和声语言都使用了堆彻起来不加解决的不谐和音，经常超越调性界限，而且声乐旋律不时地呈激情爆发和喊叫的特征。

① 德文原版本中这一句为“这样便综合了一件件乐器所有的特征”。

② 指德国南部分裂的各邦公推普鲁士国王为皇帝，于1871年1月18日所建立的全德统一的德意志联邦帝国。

《埃莱克特拉》之后，施特劳斯感到他再也不能继续走这条路了，于是离弃了它。《蔷薇骑士》中比较冷静的语言是瓦格纳之后具有倒退倾向的音乐的第一例，这种倾向我们将在完全不同的几个作曲家的作品中看到。施特劳斯的创作生涯中的这一转折点随着1911年在德累斯登首演《蔷薇骑士》而表现了出来。这一作品世界性的成功证明作曲家是正确的。在紧接着完成的《纳克索斯岛上的阿里阿德涅》(1912年,修改于1916年)中,施特劳斯再次呈现出一种简化的倾向，把他的管弦乐队缩小到室内乐的规模。然而以后他又回复到《莎乐美》和《埃莱克特拉》那种比较困难和复杂的风格,如在《没有影子的女人》(1919年)和《埃及的海伦》(1928年)中。在其初次尝试的叙述本人经历的歌剧《间奏曲》之后，他又使一种极其优雅的意大利喜歌剧风格臻于完善，这在《阿拉贝拉》(1933年)、《沉默的女人》(1935年)和《随想曲》(1942年)中获得显著的成功。施特劳斯(1906年起)＊作为歌剧作曲家的整个生涯，其契机是他同奥地利作家雨果·冯·霍夫曼施塔尔的会见。《埃莱克特拉》是为戏剧原作谱曲(正如《莎乐美》是为王尔德原作谱曲一样)，而以后一系列作品,从《蔷薇骑士》到《阿拉贝拉》，都是为真正的原作歌剧脚本谱曲的。霍夫曼施塔尔同施特劳斯的合作最后由于1929年前者的去世而告终，其间只中断过一次，那是在第一次世界大战中，那时施特劳斯正开始为自己写的脚本《间奏曲》谱曲。这一工作一直拖到1923年，由于要完成《没有影子的女人》也曾告中辍。

施特劳斯对音乐的彻底更新作出了某些重要贡献。他来自巴伐利亚的大资产阶级阶层，成长为一个老于世故的人。他比任何同时代的音乐家都更好地体现了实证主义和进取精神。他的歌曲中那种田园诗般的浪漫主义境界被他坚强有力的音乐戏剧语言驱散了。他把瓦格纳式的激情发展到了极限，转而用

一种松弛的、技术高超的喜剧风格取而代之。他那天生的乐观主义由于怀疑论和个人经历而显得暗淡下来了。他能运用自如的那种凯旋的神态经常会变成一种无可奈何的情绪，如为23件独奏弦乐器写的那部动人的、有离别之情的作品《变态》（1946年）。

古斯塔夫·马勒（见图1）于1860年先于施特劳斯四年而生，出生于奥地利摩拉维亚地区的一个乡村犹太人家庭。他同施特劳斯一样，受训成了一名歌剧指挥，是1885年至1911年间的大指挥家之一。虽然他从年轻时起就同歌剧联系在一起，并且是布拉格、布达佩斯、汉堡和维也纳剧院的主要人物，但他没有为舞台写过任何作品，他的创作几乎清一色地奉献给了艺术歌曲和交响曲。在《旅伴之歌》中，他获得了一种已为瓦格纳之后的音乐忘却了的民歌风格。这些歌曲主要是表现感情奔放、欣喜若狂的情绪：无限制地沉溺于悲伤与欢乐，热爱大自然的情调，田园生活的诙谐情趣，也偶而有一种恐怖感，以及恶魔势力的暗示。马勒创作这些歌曲时，正处于一场巨大而不幸的情场风波的影响之下。他在1884年致友人的信中写到：

> “这些歌曲是当作一个整体构思的。你一定想象得出来，一个旅行的学徒，他有过不幸的遭遇，现在走出了家门，进入了世界，一直孤独地流浪着。”

后来他又写到：

> “我的斯芬克斯一刻不停地盯着我看，并逼着我猜她的谜——否则要把我当作笨蛋——对此人们半是善意同情，半是幸灾乐祸、新鲜好奇。”

马勒的《第一交响曲》和这部组歌在主题上有着密切关联，这部交响曲完成于1888年，正是施特劳斯完成《麦克白斯》的时候。这部作品具有安东·布鲁克纳（马勒曾在维也纳从他学习）

的交响曲那样的规模。四乐章的形式，庞大的乐队，更令人想到布鲁克纳的交响曲。然而马勒的民歌风格在这部纯乐器作品的主题中依然可辨。气势宏大的歌唱旋律表明了他的乐器法和复调织体的特征，体现出一种完全不同于我们在施特劳斯作品中所看到的乐思形式。那一形式有种极其明显的特征，尽管马勒在交响曲和歌曲中经历了激烈发展，那一特征却依然保持不变。他的内心感受深为激动，其程度居于他那一代音乐家之首位。他那浪漫主义的强烈感情加剧了，终于冲破了人类世俗经验的束缚。

马勒的音乐经常有一种近乎于中世纪式的对上帝的神秘向往。一般地说，他的音乐要么是极端的欢乐愉快，要么是极端的深沉抑郁。在这两个极端之间经常有无数的幽灵鬼影出没：在怪诞的谐谑曲和进行曲中，有着幽灵的幻影，有着恐惧的大喊大叫，听似来自于原始的痛苦世界之中的回声。马勒发展了技巧，甚至超过了施特劳斯。在扩展交响曲形式这一方面他甚至超过了布鲁克纳。他的《第八交响曲》(作于1907年，但到1910年才在慕尼黑演出)持续了90分钟，并因其阵容之巨大而以“千人交响曲”闻名于世。正如在《第二交响曲》(1894年)、《第三交响曲》(1896年)以及《第四交响曲》(1900年)中那样，除了庞大的乐队外，马勒还运用了独唱和合唱声部。歌词取自中世纪赞美诗《主啊，予万物以生息》和歌德《浮士德》第二部分终场。马勒更为重要的作品是1908年作的《大地之歌》。那是一部根据中国诗歌谱写的组歌，并用作曲家自己写的诗歌加以补充。虽然这部组歌并不是交响曲，但它达到了动机与和声的统一，这在贝多芬和舒曼的交响曲中仅是偶然可见的。

在他最后的作品《第九交响曲》和未完成的《第十交响曲》中，一种更强烈的自我表现倾向使他更进一步扩展了技巧。旋

律写作运用了巨大的音程，和声上产生了10至11个音的“塔式”和弦。这些作品是纯器乐的交响曲，并无歌词。然而两部作品总谱手稿中的旁注都震动人心，表明了马勒写作时所遭受的悲剧经历。马勒和施特劳斯一起（后者没有他那种对生活的超然态度）为后来表现主义的出现造就了一代人。

此时的俄国，完全未追随上述那些德国作曲家，但也涌现了像亚历山大·斯克里亚宾这样的人物。他属于塔涅耶夫知识分子小圈子里的人，后者本人又是柴科夫斯基和尼·鲁宾什坦的学生。斯克里亚宾（见图 2）是位杰出的钢琴家，他主要写钢琴音乐。他早期的楷模是李斯特和肖邦，他从后者继承了一种极其精细的和声旋律感，以及对短小简洁形式的爱好。他生性喜爱表达强烈的感情，他那俄罗斯人的悲怆气质又加强了这一点。斯克里亚宾属于俄国现代派运动中的一员，这一运动从法国世纪末文学中吸取了灵感。他后来逐渐产生的“瓦格纳热”似乎也是由于他同法国的这一联系而促成的。到那时影响他的圈子又扩大了，他的视野中包括了理查德·施特劳斯。后来，在更大程度上，又包括了德彪西和拉威尔。他在国外化了许多时间举行巡回音乐会，并且熟悉了现代思潮的各种不同流派。1908年他移居布鲁塞尔并住了 3 年。在那里他接触了神智学① 界，这更巩固了长期存在他思想中的神秘主义气质。

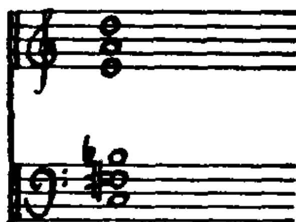
斯克里亚宾性格上有两个互相矛盾的特点。一方面他倾向于一种利他主义的、同情怜悯式的社会主义：在瑞士期间，他一度成了马克思主义和革命学说的信徒。另一方面他又是个彻头彻尾的艺术贵族，拒绝了一切群众所喜闻乐见的、民族的音乐形式。斯克里亚宾在晚年试图实现一种个性完全解放的理想。

---

① 神智学，流行于欧美资产阶级中的一种神秘主义的神学，这种说教杂糅了西方神秘主义和印度婆罗门教、佛教教义，鼓励通过修行与“神明”交往。

布鲁塞尔时期也是他音乐风格最有特色的时期。他在早期音乐中所暗示的东西，在他晚期的钢琴和乐队作品中实现了①。他的作品摈弃了调性及对主音的倾向，使用了一个包括纯四度和增、减四度的6个音的和弦来替代三和弦和声：

例1



这种和弦在1911年的《普罗米修斯幻想曲》中完全占据了支配地位，在以后的作品，如《第七钢琴奏鸣曲》中，也被运用。究竟凭何种直觉发现了这种神秘的和弦，完全可以进行合乎理性的分析。在泛音列中，这种和弦用了八度、九度、十度、十一度、十三度和十四度上方泛音，其分布超出了两个八度。

斯克里亚宾创作过程中的矛盾心理，即他的科学思想和探索幻想二者的混合，正是他的特点。像十九世纪早期的许多浪漫主义者一样，他试图协调不同感觉器官的作用，从而也协调不同艺术的作用。他看到了听觉和视觉之间存在着十分明显的类似关系，创作出了一种"综合艺术作品"，一种包括眼睛和耳朵共同起作用的"整体"艺术作品，但又同瓦格纳的那种无共同之处。演出《普罗米修斯幻想曲》（副标题：火之诗）要用彩色灯光投影，斯克里亚宾把灯光色彩列入一张与相应和弦对照的表中。（原插图及说明如下：音高〔以所谓五度循环的形式〕同色谱相关：C—红，G—橙，D—黄，A—绿，E—月白，B—同E，#F—蓝，♭D—紫，♭A—紫红，♭E—铁灰，♭B—同♭E，F—绛红。）在这一方面，他开辟的道路后继有人，画家康定

① "实现了"德文版为"占了支配地位"。

斯基和作曲家勋伯格独立地在进行音乐剧试验，创作了如《黄色的声响》和《幸运的手》等作品。这条道路从瓦格纳浪漫派的现实主义出发，意在导致预示未来发展的、日益抽象化的艺术手法。(例2〔见插页〕)

斯克里亚宾的整个美学观充满着玄学的、泛神论的观念。这表现在他的《普罗米修斯幻想曲》中，这些幻想曲是对一部他曾构思过、但终因他1915年的过早去世而未完成的作品的解说。他称这部作品为《玄义》，并设想了它的演出，那是一种欣喜若狂的集体舞蹈，观众也要参加进去。整部作品预计是一部光、色、味和身体触觉的交响曲，正如他的朋友奥斯卡·冯·李塞曼所指出的，斯克里亚宾“企图把大自然本身的活动方式……如树木的沙沙声，星星的闪烁，朝阳夕日的色彩，都带入到《玄义》那礼拜仪式般的艺术活动中去。”

斯克里亚宾的《玄义》是晚期浪漫主义夸张手法的顶峰。他本人感到他用这一作品圆满地结束了一个时代。然而尽管他的音乐和个性影响强烈，它们还是引起了有力的反抗潮流。俄国年轻的一代作曲家面临着这股强大力量，有时也屈服于它的影响，但很快就起来反抗。像普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇这样的音乐家，则从这一反抗中找到了对自己艺术观和作品真正鼓舞的力量。

在德国，斯克里亚宾的音乐没有具体的追随者，虽然他的音乐受到了评论家们的某些注意。但是在第一次世界大战前，慕尼黑小侨民区俄国艺术家的圈子却热烈地接受了他的思想。1896年康定斯基到慕尼黑。(1909年)*在那儿他和阿列克塞·约伦斯基与马利亚娜·维莱夫金等人一起创立了“新艺术家协会”，后来从这一协会中产生了“青骑士”组织。年轻的钢琴家、作曲家、诗人托玛斯·冯·哈特曼也加入了这一组织。他是斯

克里亚宾的支持者。并(以后者的精神)* 与康定斯基合作，为《黄色的声响》谱了曲。1912年“青骑士”著名的目录册出版，在音乐论文中包括哈特曼的《论音乐中的无政府主义》,列昂尼德·沙巴涅耶夫的《论斯克里亚宾的〈普罗米修斯〉》。在同一卷中还收进了勋伯格及其学生贝尔格和韦伯恩的作品。

虽然马勒和斯克里亚宾在思想方法和音乐渊源方面相去甚远，但在他们的作品中还是可以找到共同的倾向的。他们俩都想用交响曲这一工具来表现玄学思想。为此马勒在乐队中加上了合唱和独唱声部（如贝多芬先他之前所作)。斯克里亚宾则把光投影结合到《普罗米修斯》中，为《玄义》设计了庞大的乐器和人声的结合，由此令人想起马勒的“千人交响曲”。马勒和斯克里亚宾的和声都是瓦格纳《特里斯坦》和《指环》中半音阶体系的提炼和强化。的确，在马勒最后几部交响曲中，曾经常见的民歌式旋律写作被一种表现主义的主题风格所代替，这种风格有时同斯克里亚宾晚期主题极度丰富的风格相近。这两位作曲家共同标志了浪漫主义发展过程中的最后阶段。然而他们又各自激起了将与浪漫主义夸张手法背道而驰的另一种倾向。

从一开始，瓦格纳的反对者们就怀疑地观望着他那种过度的复杂和激情。虽然瓦格纳据于支配地位的形象本身就足以摧毁大多数反对意见，但是对他的批评，就象一般对晚期浪漫主义的批评一样，一直都很活跃。他们找到了代言人，即爱德华·汉斯立克，这位布拉格极有修养的音乐批评家和理论家。他在维也纳掀起了一场运动，主张一种艺术上的反改革，并正确地在布拉姆斯的音乐中看到这种反改革最有力的表现方式。早在1854年，汉斯立克著名的文章《论音乐的美》就为“绝对”音乐辩护，反对标题音乐风格的主张。他的思想站住了脚（尤其在德奥两国)，事实上又由斯特拉文斯基在他三十年代一系列

的哈佛演讲(《音乐诗学》)*中承接了下来,然而却被激烈地曲解了。在那些没有直接遭受德国影响、或强烈抵制其影响的国家中,反对的潮流进而采取了新形式。在波希米亚和摩拉维亚,瓦格纳——李斯特派影响十分强大,完全支配了象斯美塔那和早期的德沃扎克这样伟大的作曲家的音乐。但有一位作曲家列奥斯·雅纳切克却一直完全不受其影响。他生于1854年。即使他的早期歌剧,其中如杰作《养女》,也完全不同于瓦格纳的"综合艺术作品"式的乐剧和(年青时的)*施特劳斯的独幕歌剧。剧中崇高的人物被普通平凡的人代替了,而且只是被他们自己的悲剧命运从日常生活中拔高了。尽管其音乐有激情,但雅纳切克的音乐语言从未竭力提高到情感的极端。他的音乐语言同民间旋律有着联系,并且建于一种完全独立的、直接取之于日常语言的自然主义之上。在歌剧音乐写作方面,雅纳切克甚至比普契尼及意大利真实主义作曲家更为成功,并可同那一时代俄罗斯、斯堪的纳维亚和法国的伟大文学比美。他的乐队作品与合唱作品不受瓦格纳风格的支配,形成了一股对俄国、奥地利音乐中超级浪漫主义和玄学的强大反作用力。

在法国,瓦格纳的影响如同在中欧那么普遍。从十九世纪六十年代起,几乎每一个诗人和作家都顺从了其影响:如波德莱尔,马拉美,高蒂埃,魏尔伦等。出生于1860年左右的这一时期的年轻作曲家都把瓦格纳看作一个命中注定必然要产生的人物,他们不得不屈服于他的影响。甚至连道道地地的法国作曲家,如比才这样的人,也不能完全逃脱其影响。德彪西(见图3)在他年轻时是个坚定的瓦格纳派,曾以他激进的乌托邦主义震惊了巴黎音乐学院的师生。在他看来,瓦格纳意味着一个新时代的开始,这个时代将终结和声传统和调性传统。德彪西的平行七度和九度的和声保留了瓦格纳的音调特征,即使他

对自己年轻时代偶象的依恋荡然无存之后也是如此。然而有两个决定性的因素使法国人没有完全顺从瓦格纳。首先，这一时期整个法国艺术的标志是逐渐开始崇尚柔和与抑制的风格。这种风尚对音乐表现手法保持了一种贵族式态度，排斥任何过于直接的表现、甚至是强烈的表现。这是德彪西起点的精神基础，甚至在他早期作品中(尤其是《牧神午后》)也是如此。再者，法国音乐总是保留着“调式的”旋律与和声风格这一传统，即使在柏辽兹的浪漫主义越出常轨时亦是如此。这便排斥了一直在增长的半音阶体系，这一倾向自巴赫以来，尤其是自瓦格纳的《特里斯坦》以来，一直统治着德国音乐。德彪西运用平行和弦的进行是建立于调式上的，就像雷格尔和施特劳斯的和声是建立于半音阶上一样。德彪西 1888 年和 1889 年观摩了拜罗伊特节，之后不久便逐渐意识到需要有一种音乐语言，来对抗瓦格纳浪漫主义的激情。他成了反瓦格纳派的代言人。他那根据梅特林克剧本谱写的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》作于1892至1902年间，就是这种风格成熟的一例，表现出了一种内省形式的激情，有意识地运用克制的表达，试图用最微小的音乐起伏来表达最强烈的激情。和声不再是传统调式手法中那种功能性的了。音响现象的运用完全是静态的。短小的旋律细胞结合起来形成了一种新奇的动机语言。全音音阶的使用消除了调性中心感；复拍子和复节奏的进行取代了传统的节拍感、节奏感。而且，这种音乐没有同一时期施特劳斯总谱中那种爆炸性的、不谐和的蛮劲。它强调和弦之间的亲合，而不是对立。使用多种关系的七度和九度和弦，增减三和弦和四部和弦，这样便引起了和声上的某种杂乱感(例 3〔见插页〕)

德彪西的音乐已被称为印象主义，虽然它产生得要比印象主义绘画的主要代表作晚得多。然而这二者无疑是相关的：他

的音乐的确更近似于西涅克和修拉的点描法。而且德彪西凭直觉追求新的令人激动的情趣，有意识地运用较高的上方泛音，以此来发展他的和声，这都要早于斯克里亚宾。同印象主义和点描法理论家一样，他运用科学方法获得了新的表现手段。他的钢琴曲的标题，尤其是1910年和1913年的两部前奏曲曲集，表明了他多么接近绘画艺术。像这样的标题：《飘荡在夜空中的声音和香气》、《淹没了的大教堂》、《雾》、《烟火》等用在印象主义的绘画和乐曲上都一样贴切。这同样适用于他的管弦乐。写《佩利亚斯》时，他写了 3 首夜曲，其中最后一首《海妖》用了合唱队。他于1903年至 1905 年间完成了主要的管弦乐作品《大海》；在1906年至1912年间他写了管弦乐《意象集》，其中如"风景画"的《伊比利亚》使人联想到街头巷尾，夜之芬芳和节日之晨。

德彪西的音乐唤起了联想，打开了意识的深渊，而浪漫主义顶峰时期的作曲家肯定是进不了那些领域的。他的音乐力度上有限定，从mf（中强）到PP（极弱），产生了一种基于音级划分最细微的音阶之上的音乐微观世界。不象瓦格纳之后的德国的那种扩展主义，它是一种强烈而又内省的艺术，预示了音乐理论和技术上新时代的到来。德彪西的整个发展过程是一场令人难以忘却的、戏剧性的战斗，反对的是他自己青年时代心目中占统治地位的偶像。他不得不推翻这尊偶像，以获得完全的自立。

萨蒂和拉威尔在这方面要比较幸运。萨蒂最早的作品表明他完全未受瓦格纳浪漫主义的影响。甚至在他的戏剧配乐《星之子》中，那建于四度上的和弦同《特里斯坦》或《帕西发尔》的影响也无任何联系，虽然这出戏的作者约瑟夫·佩拉丹是个热

---

① 蔷薇十字会，十五世纪首创于德国，十七、十八世纪活跃于欧洲的一种宗教秘密团体，有秘传的法术，如炼金术、长生不老术。——见15页

情的瓦格纳主义者（曾介绍过萨蒂与“蔷薇十字会”①的信徒接触）。萨蒂后来的“骨架”风格——（完全去修饰的）*“朴实无华的音乐”(Musique dépouillée)——表现在他的嘲讽性的两声部钢琴曲中，还有着讽刺性的标题和间注，这种风格表明了法国的有识之士不曾迷恋过瓦格纳的浪漫主义。萨蒂的作品也很明显地同古代的调式历史，同古希腊的音阶以及早期的教会音阶有关。他爱好通俗音乐，好用现代美国舞蹈节奏，这是一种明白无误的反浪漫主义特征，如芭蕾舞《游行》中“客轮上的拉格泰姆”。《游行》写于第一次世界大战期间，是同科克托合作的，布景服装由毕加索设计，由贾季列夫的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎小城堡剧场演出。这部作品引起了巨大的骚乱，但给法国年轻一代的音乐家留下了持久的印象。（我们将在后文较为详细地论及萨蒂美学观的效果。萨蒂和德彪西是30年的好友，这可追溯到他们年轻时在奥卢小旅馆的会见，那时萨蒂是个正规的钢琴家。）**萨蒂的反瓦格纳观点无疑影响了德彪西。但这并没妨碍萨蒂郑重其事地诅咒一个他认为是在放肆地找瓦格纳岔子的批评家。

拉威尔的情况更复杂了。年少时他同德彪西一样经受了瓦格纳魔力的影响,但这在他的作品中没留下痕迹。在成熟之后，他以批判的眼光来对待瓦格纳影响法国的问题，尤其是在他论丹弟歌剧《费瓦尔》的文章中。

但拉威尔作为一个作曲家，比之德奥影响，他还是更易接受俄罗斯、东方等其他异国的音乐（正如年轻时的德彪西那样）*。异国的民间因素，无论是理想化的，如鲍罗丁和穆索尔斯基的作品，还是原始形式的，如1889年在巴黎世界博览会上北非和东亚音乐家所表演的,在他的音乐思想中都能一拍即合。拉威尔把这样的因素完全结合到自己的音乐语言中，在这一方

面，即使他早期的作品也表现出惊人的个性和精湛技巧，如他的歌曲《舍赫拉查德》和《马德卡斯之歌》中丰富的异国情调(后者更为理想化*)，他的《哈巴涅拉》和《小丑的晨曲》中的西班牙特色，以及他那将西班牙、希腊、意大利和希伯莱民间音乐巧妙地同化的能力。他善于模仿的精湛技巧也表现在钢琴曲《仿鲍罗丁和夏布里埃风格》中。这些风格的长处深深地扎根于法国人的性格之中，但是这些长处却排除了浪漫主义表现手法中的最高形式，这些长处在拉威尔身上，同样也在十八世纪拉摩的身上，同一种独特的拉丁式的讽刺结合了起来。这种讽刺不同于萨蒂的嘲讽(那也许部分地归因于他母系的爱尔兰血统)，拉威尔奢华丰茂的印象主义配器法，如在《西班牙狂想曲》(1907年)中，在芭蕾舞音乐《达夫尼斯与克洛埃》(1909—1912年)中，在《圆舞曲》(1919—1920)中，在《包列罗舞曲》(1927年)中与瓦格纳继承者的乐器法完全不同，他们好用激情的铜管和木管，以及富于表情的弦乐。他为穆索尔斯基《图画展览会》的配器表现了他对管弦乐队音色了如指掌，运用自如。即使在钢琴原曲中，有某种浪漫主义激情，如《基辅的大门》，拉威尔改编的版本在音色上也与众不同，他这种音色绝不会让人想起施特劳斯和德彪西的作品。

拉威尔的两部歌剧：《西班牙时刻》(1907)和《孩子与魔术》(1920)，与瓦格纳和施特劳斯风格相去甚远，因而完全不可能同他们的风格有任何联系。在这两部歌剧里，不论是西班牙钟表匠铺子里的私通喜剧，以及粗壮的赶骡人无意中把藏在落地钟里的人背上、背下楼梯之事，还是受动物和魔物藐视的顽童的童话故事，同瓦格纳的浪漫主义均无丝毫联系。

# 2. 解　放

意在表现感情的艺术大体上是敌视形式的、传统的模式限制了艺术家，他就像穿上了一件不是为他制作的衣服一样。然而在浪漫主义和浪漫主义之后的音乐中，传统的形式在许多方面保持原封未动，某些结构的格局保存了下来，就像是自然法则一般。几世纪以来，音乐表现的传统①似乎是固定不变的，那是共同实践的结晶。节奏和节拍让人感到是前后一致的。小节分成两个、3个或4个单位，第一拍是强拍，这已成为规范了。乐段和乐句结构遵循着同样严格的法则：4小节、8小节和16小节的结构体是合乎规格的。固定的三和弦系列在调性终止时支配着结尾和曲式中的其他因素。旋律与和声处于一种相互依赖的状态，只有在短小的段落中它们才可以冲脱这种关系。

① “音乐表现的传统”德文原版本中为“诗学”(Poetik)。这是个源自希腊语的词，本意为“创作”，美学上泛指文艺理论。

音乐意象[①]的表现完全受到了这些结构法则的限制，正如抒情诗的词序[②]受到节奏和韵律的束缚一样。这种情形在音乐的初级和高级教育中被看作是理所当然的。就欧洲诸音乐学院来看，古典的节拍和乐段形式的法则，以及调性法则是神圣不可侵犯的。虽然伟大的古典主义大师的作品被人们奉若仰慕的对象，并推荐给人们研究和模仿，但这些作品所体现的技巧同教师所建议学生练习的完全不同。例如莫扎特用了大量恰同乐段法则相抵触的旋律意象(即"主题")。5小节、7小节或9小节为一组的结构也常出现在海顿作品中，曲式上具有很大意义。古典主义的作曲家们经常不顾节拍的法则，使用无法按两个、3个或4个单位的简单格式来划分的节奏。这3位维也纳大师也极好轻视调性及其标志，即终止。在莫扎特《C大调弦乐四重奏》(K465)第一乐章慢板引子中，基本调性巧妙、高超地隐藏着，虽然第二声部切分式地进入，也以隐蔽的节拍起着作用。他的《g小调交响曲》(K550)末乐章的调性是一个同样的例子，更不用说《唐璜》终场里描绘宴会的场景了。所有这些特征在贝多芬作品中用得更多了。虽然他的交响曲和室内乐似乎极其尊崇传统的节拍规则，但他的节奏还是突破了这一限制。第九交响曲的末乐章，融合了集成曲、变奏曲和二重赋格等形式，如此蔑视传统形式，致使理论家们不知所措。

欧洲音乐的许多时期都有所谓"诗歌"和"散文"之间的明显差异，即是严格安排的节拍和自由的旋律写作之间的差异。这一差异可以在歌剧（中互相对立的）*咏叹调和宣叙调这样的具体形式中发现。然而在十八世纪，诗韵般地组织音乐语言已是

---

① "意象"(idea)，德文原版本中为"形象"(Gestaltung)。idea源于希腊语，本意为"形式"、"形象"，英文旧义有mental image(心中形象)之意，故名。

② "词序"按德文原版本译出，英译本中为"词"。

公认的做法了。即使在瓦格纳那种受词韵牢牢束缚的音乐、戏剧风格中，音乐意象主要是按诗韵般的格局组织起来的。布拉姆斯亦是如此，虽然他动辄（在细小处）*就把严格的节拍和乐段法则丢在一边。然而整个古典主义——浪漫主义的传统是很强烈的，所以偏离这些规则会被视作不正规，甚至是“犯规”：即是违反作曲的正常过程。这类犯规日益增多，然而却无关紧要。

只是在半音阶体系的浪潮把音乐带到调性的边缘、并终于冲出其界限时，形式和结构的这些戒律才被打破。这一过程发生的时间顺序难以确定。穆索尔斯基的作品朝着“音乐散文”的风格迈出了第一步，这种风格在他的器乐作品中不如在他的声乐作品中那样多。还有德国的雷格尔的作品也显示出逐步解放的一切征兆。“音乐散文”的概念包含着下列一切尝试，即：让音乐中各种不同因素都从对称结构的约束中解放出来。就雷格尔的情况来看，不仅在复杂的、大规模的形式中是如此，而且在简单易懂的作品中也是如此，如在他称之为《简单旋律》(Schlichte Weisen)的60首歌曲中。4小节、8小节和16小节格式的乐段在这些歌曲中几乎完全不存在了，旋律进行多半避免按照音阶的音级。阿尔本·贝尔格在他1924年发表的文章《勋伯格的音乐为何如此难以理解？》中，回忆起雷格尔本人曾说过他的风格是一种音乐散文。在勋伯格的作品中同样的发展出现得比较早。他的旋律写作呈一种清晰的散文式特征，可以说是从瓦格纳的模式中解放了出来，即他的旋律去掉了对称的乐段形式，并采用了新的、不大严格的比例。贝尔格把这点当作勋伯格音乐如此难以理解的主要理由。（例4〔见插页〕）

然而这当然不是唯一的理由。约从1906年起，勋伯格音乐中的和谐与不和谐的差别就日益模糊不清了。以前只用作经过

和声、并小心配置的和弦，现在则允许处于独立的位置上，甚至用来结束某些部分和乐章。一旦不协和音不一定再要解决成三和弦，音的各种结合在原则上就都是等价的了。勋伯格《E大调第一室内交响曲》作于1906年，其中的和弦有多到6个音的，皆以四度音程排列。长的段落由全音音阶以及基于其上的和声来支配。在《升f小调第二弦乐四重奏》(作于1907—1908年)中，勋伯格又向前迈进了一步。在最后两个乐章中，他把女高音独唱加入到4件弦乐器之中，省略了调号，虽然那时调号习惯上还是固定的。况且，音乐并不以主音为中心，因而也没有任何调性。正如施特芬·格奥尔格歌词开头的一句所称："我呼吸着另一个星球的空气。"之后不久发表了两首歌曲(op.14)以及也是格奥尔格写的《空中花园篇》中的15首诗的谱曲(op.15)。后者之第13首《你背靠着一株银柳》草拟并完成于1908年9月27日，是勋伯格第一部不用任何调性的作品(例5〔见插页〕)。在这组歌的其他歌曲中，几世纪以来所奉行的调性原则也被中断了。欧洲音乐进入了一个新时代。

这种"自由风格"并不因调性联系① 的中断和不协和音的解放而停止不再发展。勋伯格连续作出了大量不同种类的作品，都充满着激动的新发现。这些是欧洲音乐自1600年以来所不知的。这种新风格于1909年出现在《三首钢琴曲》(op.11)，《五首管弦乐曲》(op.16)和独幕剧《期待》(op.17)中。后者是一部心理描写式的戏剧舞台作品，标志着交响主题式作品这种残余的消失，而这种残余仍然还支配着一些由格奥尔格作词的歌曲、钢琴曲以及管弦乐曲中的许多段落。(在《期待》中**，)"音乐散文"的概念也被左思右量而达到了极限。纯音乐的联系仅局限于

---

① "调性联系"，德文原版本中为"主音倾向"。

和弦与动机上。音乐顺乎不断的变化过程。10音、11音的“塔式”和弦消除了传统和谐的任何残迹。《期待》中一个11声部的和弦用了半音音阶中除升G外的每一个音。因为勋伯格完全取消了音乐意象的重复，规模便大大缩减了。《三首室内管弦乐曲》中第3首只有一个片断，都是极其短小的袖珍作品，这种形式最早可追溯到1910年2月。这些作品为韦伯恩以后在1910至1924年间所好用的微型作品提供了写作手法。勋伯格本人在他的《六首钢琴小品》(1911年)，以及在某些情节剧，如《月光下的彼埃罗》(1912年)中，则进一步使用了这些大大缩减了的形式，后来才放弃不用。

在这同一时期，德国以外的现代音乐正朝着节奏领域中的革命前进。1860年俄国的发明者们已感到古典的二拍子或三拍子小节成了障碍，并为突破它已有所作为。后来巴托克和斯特拉文斯基开始用切分移置强拍，这样便破坏了小节的均衡。巴托克1905年在匈牙利、罗马尼亚和保加利亚对民歌进行研究，发现了背离中欧音乐对称准则的节奏。他还发现了“质数”① 节拍，如7/8，5/8,11／8等，以及在传统节拍中的不对称强拍。因此，一个8／8拍小节可由3＋3＋2或3＋2＋3或2＋3＋3这样的形式② 组成，并将创造出完全不同于同长的古典4／4拍小节的效果。除了这些新的节拍组合外，他的探索也发掘出了复节拍的组合，是同传统的简单节奏感完全对立的。巴托克整个创作生涯都醉心于这些节拍与节奏。它们支配了他早期钢琴作品的风格，包括《献给孩子们》组曲，和后来的《第五弦乐四重奏》(1934年)，《弦乐，打击乐和钢片琴音乐》(1936

① “质数”，亦称“素数”，除了它本身和1以外，不能被其他正整数所整除。

② “这样的形式”，英译本中为“这样的四分音符”，这里据德文原版本译出。

年）以及选自《小宇宙》① 的6首《保加利亚舞曲》(例6〔见插页〕)。

这种节拍、节奏的用法不同于传统的两个、三个单位类型的，也表明了乐思中的新的散文式风格。那同乐句、乐段结构从古典法则中的解放是一致的。节奏和曲式因此形成了一种新的关系——一种1940年之后有条不紊地发展起来的关系。在巴托克作品中，这种新节奏里民间舞蹈与民歌的渊源始终清晰可辨，虽然他本人除了几部早期作品外，从不单纯模仿民间音乐。

斯特拉文斯基年轻时深受俄罗斯民间音乐的触动，就像巴托克深受巴尔干民间音乐的触动一样。结果很明显地在他1911年至1912年为贾季列夫所写的大型芭蕾舞音乐中表现了出来。《彼得鲁什卡》中有着不断变化的拍子记号，(两种)*不同的拍子记号还有同时使用的。在后一部芭蕾舞《春之祭》中，他把这一原则用到了极限。尤其在最后一部分“献祭之舞”(Danse Sacrale)中，节拍不断地在1/16到5/16中变动(例7〔见插页〕)。不对称成了常规。《春之祭》标志着突破传统节拍这一过程中的高峰。贾季列夫俄国芭蕾舞团的排练表明了新节奏对舞蹈演员提出了什么样的要求。拉威尔在《达夫尼斯和克洛埃》中无碍大局的5/4节奏已是够难的了，但这些困难的节奏又被斯特拉文斯基的《春之祭》远远超过了。从前团里的舞蹈演员曾用这样的方法，即齐声连续念着“谢尔——盖·贾——季——列夫”(例8〔见插页〕)，这次不可能有简易可行的方法了。演员、动作设计师谢尔盖·利法尔后来猛烈抨击《春之祭》，因为他声称这部音乐不能用于舞蹈。1913年5月29日，这部作品首次演于巴黎香榭

① 《小宇宙》，巴托克自成体系的钢琴教程，计六卷。

丽舍剧院，最后是在本世纪观众的一次最大骚动中结束的。作品集不协和的多调性和新节奏于一体，超过了初次观看这类作品的观众所能接受的限度。

实际上象巴托克和斯特拉文斯基这样的作曲家的新音乐有利于丰富节奏。西方音乐自从十六世纪复调音乐的发展达到最高点以来，在节奏和节拍上已日益枯竭。如果我们把我们的音乐和欧洲以外文化中的音乐遗产相比，尤其是同印度和中非的相比，我们可以看到巨大的差异。然而问题在于：有种隐伏着的均衡法似乎支配着音乐赖以组成的不同因素。朝着复调音乐(即独立的、同时响出的旋律声部)发展，这一倾向同时在节奏领域中却引起了自行的衰退。和声在这一过程中能够起到不同作用。如果和声按照调性终止法发展，那么特定的和弦进行是合乎标准的，而节奏发展则受到了束缚。另一方面，如果和弦主要用于它们音的价值——换言之，非功能性的——它们可以用来有力地强调节奏强拍。在斯特拉文斯基和巴托克的作品中，和声起到了这第二种作用。结果是和声不得不与终止法断绝关系。

在第一次世界大战前的年代里，音乐向更自由方面的发展不仅仅局限于调性和节奏。这二者的发展都表现在去掉了稳定的重心。调性中主音的作用，例如一首C调乐曲中C音的作用，相当于节奏领域中稳定且反复规则出现的重音，是欧洲音乐小节中的强拍，这奇特地类似于印度音乐中确定重音间隔(quantitative)的节拍，即“塞姆”(sam)(例9〔见插页〕)。

但是修正的过程并没就此而止①。音的体系本身似乎不够用了。所有音乐文化中的音的体系都是建立于自然音响现象上

① 德文原版本中此句为“但是二十世纪我们西方音乐所致力的修正并没有停留在音乐的某些因素上，而是触动了其根基”。

的。自古希腊的音乐声学理论家或中国人在那方面（大约早得多）*的探索以来，泛音列最初的3个音程(八度、五度和四度)就提供了音乐体系中公认的标准和尺度。音阶由上方五度音或(交替由)* 上方五度音与下方四度音构成。4个这样的音程便产生了五声音阶，由全音和小三度组成的五音音阶在苏格兰和爱尔兰民间音乐中已保留下来，并仍存在于中国音乐中(例10，见下页)。把五声音阶往上加两个五度便产生了七音音阶，这在古希腊音乐中和(源之于其的)*教会调式中运用过，在印度古典音乐中也运用过。最后如果完成五度相生的循环，可以得到半音，这些半音是在七音音阶的全音音级之间的。但人们渐渐发现这样循环发展下去，这些“自然”音程就不纯粹了，因而需要加以调整。经过调整的十二音音阶成了我们西方音体系的基础，也是中国和印度音乐实践的基础。自然，西方古典调式音乐和东方音乐都是建立于对各种可能音阶的选择上的。

然而，一旦八度采用了一种“非自然的”数学式划分，理论上便可能再前进一步。几千年来，在许多民族的音乐中都曾有过小于半音的音程。我们都知道古希腊音乐中使用过“克罗埃”(chroai)，即在四音音阶内（半音程之间）* 的微音程。音乐理论家亚里士多塞诺斯甚至讨论过（划分较小的音阶如）* 四分之一音，四分之三音和八分之三音。可能这仅是从理论上解释东方音乐曾长期实践过的东西。例如，印度音乐曾用过所谓的“斯鲁蒂斯”(srutis)，即小于一个半音的音程。

二十世纪，日益迫切需要给予半音音阶的范围以必要的限定，这同时产生了新的理论和实验，主要是那些在四分之一音体系 (bichromaticism) 方面的实验。用数学方式把半音再一分为二，在十九世纪末已是可行的了。贝伦斯——塞内加尔登(G.A. Behrens-Senegal'den)1892年申请一架四分之一音钢琴的专利

例10

民间音乐中的五声音阶：

五声音阶

（a）巴拉岛盖尔人的劳动歌曲；

（b）爱尔兰曲调“那对他意味着什么？”

（c）一支中国婚礼进行曲。

五声音阶



a

'Sole an ob-air do theach-dair-ean cad-al, Hù rù ag-us hiul-lir-in o-ho ro Been

òg a' dhùil chleach-daich aig bail-e 'ga càr-adh, Ho ro hù aig tois-each na tràghad

b

c

Moderato

权。但是一直到1924年捷克一家商号“奥古斯特·弗依斯特”才真正制造出一架他自行设计的四分之一音的大钢琴。

第一批使用四分之一音体系的作曲家之一是施泰因。他1882年生于哈勒，1911年写了一篇论冯特伦理学的心理学基础的博士论文,他对扩展音的体系作了科学的研究。1909年,“在理查德·瓦格纳诞辰日”，正如他在自己那本小册子最后写到,他完成了他的四分之一音体系的轮廓，虽然早在1906年已先发表了用四分之一音写的两首大提琴，钢琴《音乐会乐曲》。后来他又否定了自己的思想和这些作品。他不愿把自己与一个四分之一音的流派等同起来，那一派是从完全不同的、而且如他所认为是错误的前提出发的。

在俄国，近十九世纪末，也有人进行了一些四分之一音的试验。作曲家伊万·维希涅格拉德斯基1893年生于圣彼得堡，但从1922年起定居巴黎，他继续了四分之一音的试验，并全力以赴地去探求四分之一音体系的概念。在创造出他自己的双键盘四分之一音钢琴后，1933年他在巴黎发表了一篇关于四分之一音和声理论的介绍文章。他的作品包括管弦乐，例如《酒神赞美歌》(Dithyramb)和《前奏曲与赋格》,一首弦乐四重奏，以及为独奏小提琴、四分之一音单簧管和四分之一音钢琴写的一些作品。

布索尼在他的《音乐新美学概要》(1906年)中略述了半音体系一种可能的发展。然而他不提倡四分之一音体系的原理。他建议把全音一分为三，这样C—C的八度将由18个三分之一音音级组成。再将半音移入，变成一个从♯C—♯C的八度，必定产生第二个18个音的音阶。两个八度加在一起将形成36个音（即每个音为六分之一）的音阶体系。布索尼自己没有用这一体系作曲，但他继续捍卫这一理论直到二十世纪二十年代。

此时在柏林有个捷克作曲家阿洛依斯·哈巴(Alois Hába, 生于1893年)。他1914—1915年间曾在布拉格音乐学院维捷斯拉夫·诺瓦克门下学作曲，后来又成了维也纳的弗朗茨·施莱克的学生，他1921年跟随这位先生进了柏林音乐学院。1919年哈巴用四分之一音体系作了他的第一首弦乐四重奏(例11)，这一作品首演于1921年7月31日“多瑙埃兴根音乐节”首场音乐会上，自那以来,他不仅作出了大量的四分之一音作品,而且鼓励制造四分之一音的乐器，包括前面提到过的“弗依斯特”商号的四分之一音钢琴，以及一种四分之一音单簧管。1923年哈巴在布拉格音乐学院开设了一门四分之一音作曲法的课程，那一课程吸引了许多国家的无数学生。其他音乐学院自那以来也起而仿效(如开罗的音乐学院)。

例11

哈巴：《第一弦乐四重奏》

提高$\frac{1}{4}$音
降低$\frac{1}{4}$音

Lento, molto espressivo

哈巴在他的论著中根据四分之一音的发展演变作出了他的解释。他把四分之一音看作是从简到繁过程中的一个阶段。在

他论音的差异、音乐新风格范围的文章中，他写到:

“我们可以认为，人的最大愿望,是把自然现象置于最广泛的、有意识的控制之下，那种愿望也将使音乐家把耳朵能辨别的所有频率都置于有意识的控制之下。”

这表明了哈巴不想停留在四分之一音上。的确，由于布索尼的激发，他也用六分之一音作曲,如《第五弦乐四重奏》(1923年)和《两把小提琴的二重奏》(1927年)。事实上他又进了一步，用了十二分之一音，换言之，一个八度中包括了72个音级。他有着超乎寻常的敏锐听觉，能辨别出这些微音程，而那种音程只有极少数乐器能演奏。

哈巴后来以他对摩拉维亚民间音乐的研究来支持自己的理论和体系。正如巴托克和科达伊在巴尔干各国所观察到的,他发现在民歌中七音音阶的音程有偏差，不能认为那仅是音准的毛病而置若罔闻。这些音不同于平均律中的全音和半音，因为他们是某个音的四分之一，六分之一，三分之一或八分之一。观察的结果是有趣的，因为它们再次表明，正如艺术史中常见的那样，精神发展某个高级阶段的艺术作品怎样可能同古朴的、即显然原始的艺术实践有着密切关系。当我们把平均律的半音音阶同泛音列的音程相比较时，又触及到了同样的问题。从第七个上方泛音起，或者再高些，从第十一个音起，我们发现那些音程已处于我们标准的半音领域之外。数学的划分法有助于耳朵辨别这些“自然”音程。

在哈巴的四分之一音歌剧《母亲》(1931 年 5 月 1 日首演于慕尼黑)中,四分之一音体系最初是同勋伯格观念中的无调性音乐联系在一起的。四分之一音其他的倡导者,如R.H.施泰因则是从调性的前提出发的。哈巴在他晚期作品中写出了调性音乐，其中四分之一和六分之一音仅用作变形。这儿（四分之一音体

例12

科达伊和巴托克收集的一首匈牙利民歌，箭头表明微分音在音高上的升降。




系的）**整个进程已回到了它古代的发源地，因而架起了一座返回到欧洲文化以外的音体系（如印度和阿拉伯）的桥梁。的确，在古希腊音乐理论家所谓的“等音的”四音音阶中，四音音阶最下面的音程划分成了四分之一音。印度音乐中的”斯鲁蒂斯”(srutis)也近似于我们数学划分的四分之一音，因为他们把八度分成22个音级(例12)。微分音，或者更确切一些，微音音程，在音乐上是否必要，这仍是一个有争议的问题。勋伯格在他的《和声学》中讨论了这一问题。他论及了一种“在所存在的自然音程和其之无法运用这互相抵触的二者之间折衷的产物”。他相信，我们的音体系将融汇成一种较高级的体制，正如教会调式以前所经历过的。除了三分之一、四分之一、六分之一和八分之一音外，他还提到了一个八度均分成53个部分，其好处是包括了最纯粹的和谐关系在内。但对勋伯格来说，复调比多音级性更重要，原则上他也抵制了欧洲以外各种异国情调音乐对西方音乐的影响，他把西方音乐看作是迄今发展得最完美无缺的音乐。

一种作曲体系建立在微音音程之上就象建立在半音之上一样容易。很清楚，一个二十四音系列可能同一个十二音的系列

一样能运用自如。但由于听众在听十二音音乐时仍还有不少困难，这样一种发展就显得过早了。听觉当然能得到训练，而且大脑的官能也发展了，因而如果有一天，观众接受十二音结构如同现在接受调性终止一样容易，那末微分音作曲技巧的问题可以重新提出来讨论。但到那时之前，作曲家只能满足于把四分之一音和更小的音程偶尔用来丰富一下旋律、和声意象，而不是用作结构手段。我们以这种见解来看待阿洛依斯·哈巴后来的四分之一音和六分之一音的作品。的确，1948年之后在捷克斯洛伐克，他能用这些作品同共产党人所实行的音乐美学法则取得一致。

除了哈巴和维希涅格拉德斯基外，还有许多其他的作曲家和音乐学家也研究四分之一音体系。例如维列·冯·莫伦多尔夫，理论家暨作曲家，自1917年以来就是四分之一音音乐的提倡者，他也发明了一架有着新的四分之一音键盘的簧风琴。墨西哥作曲家朱利安·卡里洛(Julian Carrillo，生于1875年)在美洲新大陆成了微分音音乐最伟大的先驱，他使用一种严格的数学方法来划分音，运用了四分之一、八分之一和十六分之一音的音程。1926年，纽约作曲家联合会演出了卡里洛包括这类音程的作品。他自己发明的一架竖琴式齐特拉琴装有这种八度内分成96个音级的弦，他还用一架足有64个音级的竖琴。他的《小协奏曲》就需用这些乐器，1927年曾由斯托科夫斯基指挥费城交响乐团演出。

有些作曲家偶尔把四分之一音结合到其他的半音阶作品中去，如恩尼斯特·布洛赫在他的《钢琴五重奏》中，乔治·埃乃斯库在他的歌剧《奥狄浦斯》中，巴托克在他的《独奏小提琴奏鸣曲》中，巴托克的一个朋友，小提琴家鲁道夫·科利施，说过在这后一部作品中，四分之一音和三分之二音有助于组织主

题材料，不是仅仅为音色而用。

音响的领域是一个连续统一体（continuum）。即正如我们所看到的，各种音阶，无论包括多少音，只是从所有可能性中挑选出来的一部分。就在这些挑选出来的音阶后面起作用的是听觉和音乐理论的有机发展，其作用差不多仅仅是偶然的。不同乐器技术上可能的范围和不同文化的演唱风格自古以来就已经影响了音阶和音体系的发展。如果我们要把所有已知的自然音程和平均律音程综合为一种音阶，我们就会得到一种八度内有几百个音级的音体系。但这样一来，就演出和听觉而言，我们真的又回复到这一连续统一体中去了。

四分之一音或更小音的微音音程这一类音乐不能使用通常的记谱方式。发展记谱法的尝试有过不少。哈巴的四分之一音记谱法仿照了传统的半音记谱法，甚至可加以调整（虽然有些困难），将十二分之一音包括进去。埃利斯的“音分”(cents)，把半音划分为一百个部分，把八度分为1200个部分，在测量微音音程方面表明是有价值的。这些“音分”有可能测量其他音乐文化（如泰国）中的音程，这是朝着系统化的比较研究迈出的重要一步。

传统乐器当涉及到微音音程时便提出了音准这样的难题。弦乐器（如大提琴）*能够奏出四分之一音和六分之一音。长号也能吹出很小的音程。但是只有电子乐器才能够容易地调出最小的音程。即便如此，电子音乐作曲家在处理新的音体系时还是谨慎小心的，恩斯特·克雷内克在他的降灵节清唱剧《智慧的圣灵》中，用了一个分成13个音级的八度来试验。其中(小了点儿)*的“半音”只是凭很细微的差别才与平均律的半音区分开来的。

## 3. 噪音与音色

时至今日，作曲家只利用了整个音响世界中一个很小的部分。即使就乐音本身的情况来看，我们发现在这个连续统一体(continuum) 里面无数无限小的音程分级之中，也只有很少一部分被人们用来建立音调体系，而乐音本身在无数可能的音响现象中也只是一个小小的部分。我们日常生活中充满着音响的实例，自然的和人造的都有。它们实际上是一种连续不断的听觉气氛，把我们包围了起来。我们对大部分乐音已习以为常，只有当它们在某方面与通常的感觉经验相比显得不同凡响时，才能刺激我们的感觉。鸟儿的歌声一年四季伴随着我们，既有麻雀与乌鸦不吸引人的单音鸣叫，也有山鸟与夜莺具有美妙旋律的歌唱。下雨，雷鸣和冰雹是我们日常生活中经常反复出现的噪音背景。江河的奔流和大海的咆哮以其独特的方式让我们领略到大自然的风光。各个时代的人都运用音

乐表现声响和噪音这一广大而复杂的世界①。人们更多的是将艺术形式赋予这一变化多端的原始音响材料，而不是创造音响现象的艺术复制品。

凡高度文明之中，乐音的音乐价值总比噪音(Geräusche)的高。就"乐音"来看，我们是指一种可按每秒钟一定的震动次数来下定义的、简单的音响实例。但有种纯正弦波音，即所谓的"正弦音"②，虽然音叉发出的音或竖笛吹出的音很接近这种声音，但却不能用传统乐器奏出。在实际演出中，我们大多使用"合成音"(Klänge)，或者用物理名称——乐音，这些乐音中每一个都由同时响出的、由强渐弱的泛音列加以补充。包括几个不同的由强渐弱的泛音列的合成音响，则称之为乐音混合体(Tongemisch)。这些泛音列出现于教堂的钟声、打击金属盘或金属管之类的声音。

虽有这许多种音响现象，耳朵还是能够清楚辨别出一种或多种一定的音高，但还有其他更复杂的音响现象，人的听觉辨别不出其中主要的频率。这些就是噪音，它们正是我们耳朵所感觉到的声音的主体。物理学上关于"噪音"这个词有各种各样各具细微差别的定义。我们将噪音定之为一种音响实例，其中同时响出很多种频率以及与这些频率相关的、由强渐弱的泛音列。在噪音的总体中，有无数种这样的频率结构③。(在特定的频率变动范围内)**，频率种类愈少，这类噪音就愈接近一定音高的乐音；集多种频率的声音正是我们通常称之为"噪音"的东西④。后者在结构上类似白光，光谱上所有其他颜色在其

① "而又复杂的世界"，系按德文原版本译出，英译本中为"系统"。

② 指物理量(这儿是震动波)按正弦规律而变化的波形。

③ "频率结构"，德文版"音响复合体"。

④ 这句话在德文原版本中为"频率丰富，则集各种各样的频率于一定的音响范围内。"

中都混为一体了。

长期以来产生噪音的乐器在西方古典音乐中就有一席位置了。甚至弦乐器和管乐器（用物理学名称：弦鸣乐器和气鸣乐器）的音色也含有噪音，噪音又给予音色以独特的定义。打击乐器——各种鼓、响器(即手摇式体鸣乐器)**、金属体鸣乐器以及其他种类的——产生了一种主要象噪音特点的声音，即使在这个领域里界限也不是很精确的：有些鼓，例如定音鼓，也可产生一定的音高的乐音。然而所有这些打击乐器还只是从噪音的无限世界中挑选出来的一小部分，在西方音乐中，他们仅起到很小的作用，远不如有固定音高的声响的作用那么重要。(见图27)

无可争议，噪音在音乐上还是有其地位的。莫扎特和贝多芬有时就运用“土耳其”音乐（即土耳其士兵音乐）中的打击效果，当时在西欧那还很少为人知晓。这种音乐在《后宫诱逃》中是异国情调音色的一个来源，在贝多芬《第九交响曲》的末乐章中，那短小的降B大调进行曲也表达出生气勃勃的欢乐。这一声响由 3 件乐器合成：低音鼓、钹和三角铁。随着浪漫派对不同音乐文化的兴趣日益增长，欧洲以外的打击乐器开始进入西方音乐之中。但传统音乐的教学视它们为不受欢迎的闯入者；即使像赫曼·舍尔申这样的现代运动的拥护者也把打击乐器说成是“无音高的。与音乐格格不入的”。但迟早有人会反对这样一种单调的音乐“调色板”的。1913年 3 月11日，意大利的未来主义者鲁依吉·鲁索罗写了封信给他的朋友暨同事巴利雅·普拉泰拉。信中他概略地叙述了一种新的噪音音乐。他受到了马利涅蒂实验诗歌的影响，后者写过一首关于战争的诗歌，诗中武器的声音用音节，元音和辅音来描绘。鲁索罗要求对噪音进行有条理的仔细研究，并列出了一张表，区分出 6 种类型的噪

音：

1.猛击声，雷声，爆炸声等。

2.嘘嘘声，嘶嘶声，喷气声。

3.低语声，喃喃声，沙沙声，咯咯声。

4.刺耳声，啸叫声，嗡嗡声，爆裂声，摩擦声。

5.打击金属、木头、石块、磁器等的声音。

6.动物和人类的声音——吼叫，嚎叫，笑声，抽泣，叹息等。

在戏剧中这一类噪音声响过去一直是用作背景效果的，但是在音乐中它们是一种新奇的事物。普拉泰拉在1912年热情的宣言中亲自呼吁要人们歌唱工厂、军舰、汽车和飞机的精神；他劝诫音乐家对机器“帝国”及其征服一切的力量给予应有的重视。

这类新的噪音艺术的名称当时叫噪音主义，这是毋须解释的，音乐未来主义者的乐器品种既原始又吓人。他们打算直接使用机关枪。警报器和汽笛的音色。鲁索罗后来建立了一种噪音——谐音体系，除了无数噪音还能产生微音程。

未来主义的音乐只有一小部分留存了下来，其中一些是用唱片保留下来的。普罗泰拉和鲁索罗的作品艺术价值很有限。它们大部分只有简单的旋律意象，附之以噪音这一类“调色颜料”。但是用噪音建立音乐形式的观念却保存了下来。那在斯特拉文斯基的《士兵的故事》(1918年)中重又出现了，在这部作品最后的《魔鬼进行曲》中，旋律乐器的声音逐渐消失，结束部分留给了鼓（击出的纯粹的噪音）*。斯特拉文斯基的总谱要求用两只不同大小的小军鼓，一只小军鼓带响弦，一只小军鼓不带响弦①，一只低音鼓，钹，铃鼓和三角铁，所有这些乐器都

① 这句按德文原版本译出，英译本中为“两只不带响弦的不同大小的小军鼓，一只带响弦的小军鼓，一只带响弦的小鼓”。按总谱对照，英译本错误。

由一位打击演员演奏。

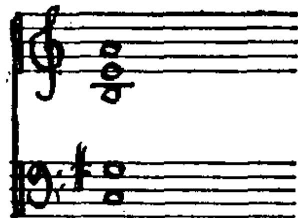
音色像噪音一样，在传统的欧洲管弦乐中曾被视为“不重要的”，只是用作一种装饰性的陪衬。在古典主义的音乐中，通常的做法是：一支旋律从一种乐器转换到另一种乐器上而并不改变音乐实体。这种对音色相对的不重视是中世纪即兴配器的遗风。只是从十八世纪起，音色在作曲中才起了重要作用。在浪漫主义和印象主义音乐中，乐器音色日益增长的差别表明音色终于获得了独立的意义。

勋伯格（见图4）是讨论音乐特性最早的音乐理论家之一。在1911年的《和声学》中，他把乐音的特性分成三类：音高、音色和力度。他证实了：到当时为止，只有音高是测量过的，然而却几乎没人试图去测量音色和力度。或者用任何方式使之系统化。自他这样提出问题之后半个世纪中，产生了大量关于力度和音色的文献，但是我们仍旧没对有这两个题目中任何一个进行过真正有系统的了解。勋伯格在书中继续探讨了这个题目，最后把音高定义为音色范围中的一项：“音高事实上仅是从一个方面测量的音色。”……他继续想象将来的音乐会用“音色旋律”来作成。他说，这样的音乐能表达出我们的梦想，它将供头脑健全、心智发达的人聆听，那些人对这样微妙的事物是会从中得到乐趣的。勋伯格在他的《和声学》最后一章中，描绘出他的方案的大致轮廓。他论证到：既然能从不同音高中创造出旋律形式来，不同音色的系列也应该产生出它们自己类似旋律的形式。象音高结构一样，音色结构也应有分析得出的内部有机组织。一种音色对另一种音色的关系应由逻辑来支配，这种逻辑如同形成音高各种基本变化的逻辑。

事实上，勋伯格已经在《管弦乐曲五首》(op.16)中的第3首中用音色做过实验，那是他在1909年7月1日在施泰因基兴

完成的。应他的出版商的要求，勋伯格给这首乐曲加了一个标题：《湖边夏晨》，并在括号中加上"音色"这个词。在这儿他所使用的特别技巧是：展现连续的和弦，每一个都有音色的各种结合。下面是个五部和弦(例13)。

**例13**



起先用两支长笛，一支单簧管，一支大管和独奏中提琴演奏。不久上面 4 个声部的乐器就被英国管，第二大管，圆号和小号所代替，但仍用中提琴奏最低音。独奏低音提琴上有个C音用于节奏装饰，用声部交替① 的方式模仿中提琴，第一个和弦的这种处理法持续了 3 小节。其他(节拍变化)*的和弦然后在后头紧跟着的小节中出现。从第 7 小节起，独奏旋律意象出现了，是用低音单簧管、单簧管、大管、长号和 3 把加弱音器的低音提琴奏出。勋伯格在谱上一条脚注中写到："和弦须轻轻改变，乐器进入时，不能看到有突出的地方，这样仅通过新的音色，变化就很明显了。"勋伯格还不满足于这样的说明，又为演出写了一条注解，印到了总谱上：

"在这首乐曲中：指挥的任务不是实现那些他看来主题上重要的个别声部，也不是抚平似乎不平衡的复合音。有的地方，某个声部可能比其他几个声部要更突出，那是有意给配成这种效果的，声响

---

① hocket，"中世纪音乐中一种特别的作曲技巧，其特征是两个各有着一个单音或短小音群的声部(很少有三个声部)的快速交替，一个声部休止时，另一个声部的音则在进行"(据《哈佛简明音乐辞典》)。

无须抚平。指挥的任务是保证每件乐器在所指示的精确的力度水平上演奏：主观上按照乐器本身来看是精确的，但客观上从整个音响中来看又是不精确的。”

勋伯格把这一总谱给马勒看过，马勒说他读不懂。理查德·施特劳斯也谢绝了勋伯格邀请他去指挥这一作品的首演。这一作品已进入到新的领域之中，对这样的领域甚至1909年最灵的音乐头脑都不知所措。

《管弦乐曲五首》1912年9月3日首演于伦敦，由亨利·伍德指挥。伦敦大多数评论家的反应都是否定的。《泰晤士报》把这部作品称之为“一次不谐和的尝试”，并且说其之不可理解犹如一首西藏人写的诗歌。柏林音乐学家和批评家胡格·莱希腾特里特写到：

> “这些声响引起了多么怕人的幻象！它们唤来了多么恐怖的梦魇！哎呀，没有什么欢乐、光明，没有什么使生活值得继续下去！如果我们的子孙后代有朝一日竟把这个毫无欢乐的。备受忧虑折磨的勋伯格视作他们时代感受的集中体现，他们将是多么可怜啊！”

因此完全无法理解这首乐曲艺术上的意图（尤其是对第3首）。在艺术史上，这是一个很常见的情况。艺术家的同时代人不是完全看不到他的作品的意图及其新意，就是仅看到其中消极的地方，那些地方是不恰当的，但一强调又会导致歪曲、流于滑稽。

大约在1950年左右，勋伯格的音色旋律的见解才被青年作曲家重新接受，但在这之前很久，这一见解已由他的学生继承了下来。韦伯恩的《管弦乐曲五首》(op.10、见图26)写于1911至1913年。它是对勋伯格作品第16号作出的理想化的、创造性的反应。像勋伯格的《管弦乐曲五首》一样，这5个乐章在总谱中只记着速度记号，在维也纳首演时又标上了表明情绪的标

题：原型(Urbild)，变型(Verwandlung)，回复(Rückkehr)，回忆(Erinnerung)和内心(Seele)。作品中所有声部都是为独奏演员写的，乐器法有种室内乐特征，如同勋伯格1906年为15件乐器写的《室内交响曲》的乐器法。弦乐包括小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴各一、木管有长笛(和短笛交替)、双簧管、降B调单簧管(还有低音单簧管)和降E调单簧管，铜管有(F调)*圆号、(♭B调)*小号以及长号。此外还有簧风琴、钢片琴、曼陀林、吉他和竖琴，以及8件打击乐器，包括钟琴、木琴、牧铃和大钟等。

音乐没有主题作用的痕迹，甚至动机上的联系也很少见。音几乎不作为和弦同时响出。节奏完全是不对称的。整部作品在力度的细微处特别丰富，尤其是在pianissimo(很轻)的分级中。第2首只持续14秒钟；最长的第3首持续了一分又四十五秒。在这样一种浓缩形式的范围内，每种乐器的音色更加清楚突出了。它们产生的织体完全不同于传统管弦乐的织体。韦伯恩熟练地运用这些音色，如此令人信服，因此我们能够、也的确应该称之为音色音乐。他组织音色的方式在细节处完全不同于勋伯格的第3首《管弦乐曲》。韦伯恩不仅仅让和弦在不同的乐器音色中响出。例如，在相对较长的第3首“回复”中，音色本身构成了形式。开头是一阵纷乱的音色：在吉他和曼陀林上有一个震音和弦D—E—A，在E音上是一个钟和牧铃击出的颤音，在钢片琴上奏出(两个)*降B音，以及一种在竖琴上的特别效果，即是交替在两根弦上拨奏一个单音而产生的(这里两个音是升G和〔拨奏三下的*〕升C)。再是独奏小提琴加入，以后是一支圆号，演奏旋律的微小片断，按照勋伯格规定的意义，这些片断的音高只是从属于音色。乐曲中段仅有两小节，有诸如单簧管，加弱音器的大提琴和加弱音器的中提琴这样的新音色。接着是开头

部分的一个变化反复，加进了簧片琴和加弱音器的长号的新音色。同样的过程支配着其他 4 首乐曲的音响。韦伯恩有着极端的敏感性和想象力，他探索了由勋伯格作品第16号所开创的音乐意象的新领域。他那经济的、室内乐般的乐队作品永远留在了这个领域中。虽然后来产生了严格的技术合成法，但1924年之后，他的十二音体系的作品继续受到作品第10号和其后作品中音色变动的启发。

阿尔本·贝尔格把音色用作结构的手段，艺术上并不低于韦伯恩的音色手法，但是贝尔格远远比韦伯恩更有意于表现。如果他使用了新的技巧，他就明显地将其突出，而且他想将其放在可以说是具体场景的基础上加以证明。在《沃采克》（作于1914—1921年）的音乐中有许多细节表明乐队的音色用作了结构手段。在有一场中，这几乎表现得清清楚楚，这就是著名的第 3 幕第 4 场。场景是黑夜池畔，最后是以沃采克之死结束的，他当时正在寻找先前他戳死玛丽的那把刀子。贝尔格在这一场用了构成整幕基础的一种创意曲形式（例14〔见插页〕）。这些创意曲形式包括基本的音乐意象，例如一个主题，一个音或一种节奏，用于完全新颖的结构方式之中。第 4 场基于一个六部和弦上，各声部之间音程固定：小三度、小三度、大三度、五度和全音。在这一场的进行中，这个和弦不断移置到音阶的新音级上。只是在本场结尾处，它才回到了原来的位置上，这时的形式是：♭B—♯C—E—♯G—♭E—F。贝尔格首先在管乐强烈斑驳的色彩中描绘这个和弦，用了强音（forte）的长笛、双簧管、单簧管、低音单簧管、大管和圆号等。它渐渐合并到只用几件乐器的pp（很轻）的和弦中，并很快就由加弱音器的小提琴和中提琴用PPPP继续下去。在歌词：“喂！你就下去吧！”（So! Da hinunter!）处，和弦听上去低了八度，却是ff（很响），用中提琴、大提琴

和低音提琴奏出。沃采克死后，上尉和医生走过池塘边上，这时又听到了这一和弦，这一次用加弱音器的弦乐持续了18小节。全场不乏在具体场景中使用乐队音色的其他例子，沃采克的歌唱也加入到乐队音色之中。正如贝尔格（见图5）经常做的那样，可以说崭新的方法是通过传统结构证明了自己的合法性。勋伯格学派奉为原则的音色使用法，在理查德·施特劳斯的作品中也经常可以发现，甚至在李斯特和柏辽兹作品中也有。贝尔格的音乐总是显示出其同传统的联系。虽然勋伯格和韦伯恩也总是意识到他们自己同过去的联系，正如他们的理论著述所表现出来的，但在他们的音乐中，这种意识却总是让位于他们对新发明的热情。

音乐中的音响材料在声乐领域中进一步扩展了。在歌剧中，除了歌唱外，运用朗诵唱(Sprechstimme)早已是常见的做法。有种特别的形式称作情节剧，即在乐器伴奏下朗诵台词，先前古典主义和浪漫主义作曲家曾运用过，但在歌唱剧(Singspiel)和情节剧中，朗诵唱都仅仅根据台词（或韵文或散文）来表演。

在卢梭（1762年的《波格马利翁》）或本达（1775年的《阿里阿德涅》）的情节剧中，在莫扎特的《查依德》，在《菲德利奥》或《自由射手》的朗诵唱场景中，词与曲仅大致协调。朗诵唱有众多的小节，表演上有很大的自由。

将近十九世纪末，德国有人试图更精确地确定朗诵唱，并同时按照节奏和所谓的“说话语调”将其同精确记谱的音乐紧密联系起来。这是洪佩尔丁克的情节剧《国王的孩子》（1897年）中朗诵唱记谱法的来源，勋伯格后来将它进一步发展了（例15）。

《月光下的彼埃罗》（1912年）的音乐表明了音乐伴奏下运用朗诵唱的多种可能性。勋伯格用传统记谱法严格的时值确保了

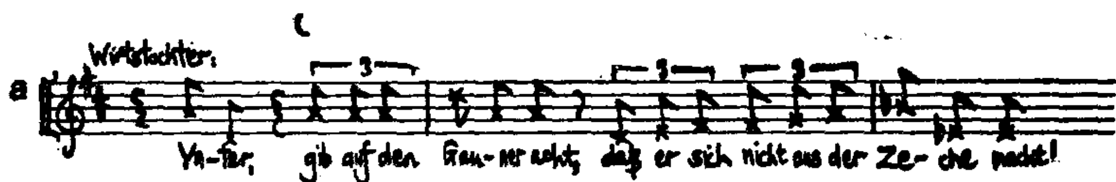
例15

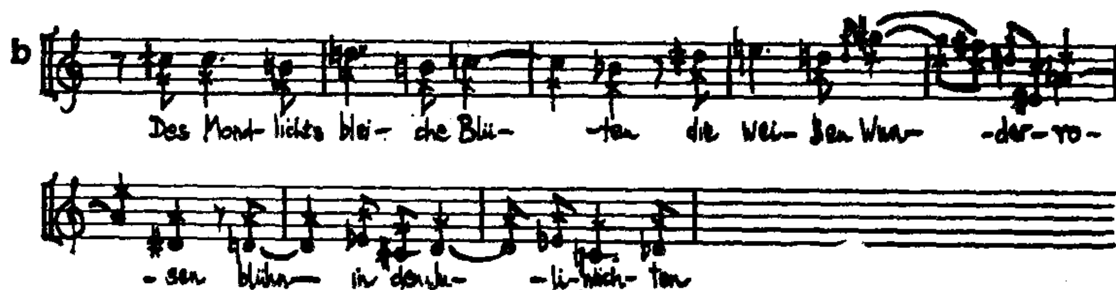
朗诵唱记谱法：

（a）汉普丁克《国王的孩子》，

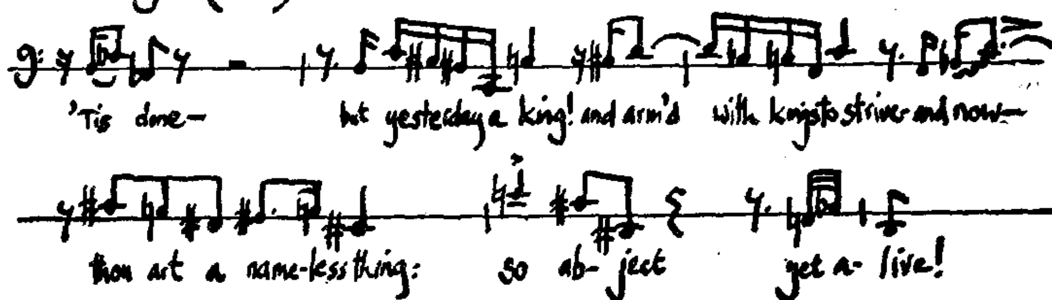
（b）勋伯格《月光下的彼埃罗》，

（c）勋伯格《拿破仑颂歌》。




c




情节剧朗诵的进行。他也在符杆上打个×，标明“说话语调”的旋律线，演员得从×记号中把握旋律的方向。但有个因素又使问题复杂化了。说话声不可能精确地按照频率来确定，频率使它们同乐器声根本不同。个人声音的特点也起着作用，有些人声音有很精确的语调，还有一些人的声音从声学上看则更近于噪音，

而距离乐音较远。

勋伯格的朗诵唱记谱法完全主观地表达出了他对情节剧新形式的音乐想像力。声学方面的问题对他是个未解开的谜。尽管有音高和节奏的标示,但记谱上仅能给予提示,完全不能精确地标出说话语调,虽然他曾经打算那么做。无疑在实际演出中碰到了巨大困难。勋伯格(关于语言表达风格)**的想法正介于说话和严格按照音乐记谱二者中间,而那是极其难以达到的。《月光下的彼埃罗》的演出后来录了音,对不同朗诵唱的音高进行了比较。由女演员、歌唱家埃利卡·瓦格纳演出的,得到了勋伯格的赞许(但偏离了总谱上的音高)*;由(女演员、女朗诵家)*威尔玛·蒙克堡演出的,照他看来还不够准确,但事实上更接近总谱上的标示。这一事实无疑地表明了说话声本身不能用传统的音乐方式来记谱,只有发明一种新的语音记谱法才能解决这一问题。

这一点同样适用于噪音记谱法,如果我们把自己局限在传统打击乐器(如鼓、钹等)之中,有种粗略的记谱法也就足够了,例如标上"高音鼓"、"中音鼓"和"低音鼓"。但如果我们要表明某种特别的噪音音色,我们现有的方法是无法使用的,音色同固定音高的乐音联系起来时,也只能标上产生这种音色的乐器来表示。在一支长笛、一把中提琴和一支长号已确定了的音色之间,或者甚至还有长笛和短笛,小提琴和中提琴,或小号和长号这三组已确定了的音色之间,有传统乐器奏不出的音色。象物理上色彩(光谱)*一样,各种音色形成了一个连续统一体,从中可任意挑出个别的层次。这种连续统一体对可测出频率的、有固定音高的乐音以及对噪音同样适用,而且也适用于象噪音一样的说话声。

上述所有这些概念好几十年都一直没有定论。最早想往赋

予音乐原始材料新生命的作曲家都是独自工作的，互相之间并无交流，他们的音乐分别用音色、噪音或朗诵唱试验，或者三者结合起来试验，多年以来一直无人知晓、得不到演出。听过这类作品演出的人不能马上辩别出它们是在用某种新的听觉语言进行实验。唯一公开宣称赋予音乐以新语言的作曲家是意大利的噪音主义者鲁索罗和普拉泰拉。然而他们创作上太弱，写不出艺术上能够持久、即能连续演出的音乐。的确，勋伯格和韦伯恩有意识地设计出了音色结构，将其用作更新音乐语言的手段。但他们的同时代人不理解他们的目标；在他们看来，这样做只是牺牲了传统上(可靠的)* 其他的关系。因此朝着新声响、新形式或新结构领域的进展依旧不受人注意，没有什么影响。虽然《月光下的彼埃罗》在1912年有过积极或消极的强烈影响。勋伯格的朗诵唱技巧在他自己和他学生的作品中依旧是一股强劲的力量。他的短剧《幸运之手》(写成于1913年)运用了完整的合唱式的朗诵唱，同时还有一支真正的合唱。其中唱词和朗诵唱之间有一种强烈的戏剧性对比，这种手法后来结出了艺术之果，其中姣姣者如歌剧《摩西与亚龙》。

贝尔格在《沃采克》中进一步发展了勋伯格的朗诵唱技巧。第 3 幕第 1 场开头是玛丽读圣经的场景，用《月光下的彼埃罗》的方式朗诵。全场进行中，带固定节奏和语调的讲话同真正的歌唱交替出现。这场是用一支赋格结束的，这支赋格中最早进入的声部是玛丽的朗诵唱。其余在后的 3 个声部是用独奏中提琴、独奏小提琴和独奏低音提琴演奏的，三者都加了弱音器。这第 3 幕虽不是《沃采克》中唯一的、但当然是最重要的情节剧形式，还有其他各处，沃采克本人和他的同伴们有时须用说代替唱。例如第 1 幕第 2 场，沃采克和朋友安德莱斯在村中空地上砍柴时，是以朗诵唱的对话开始的。

这样(以情节剧形式)**使用人声同传统歌剧中歌唱的宣叙调并无任何关系。朗诵唱也不是歌唱剧中简单的戏剧对白，如在《后宫诱逃》、《费德里奥》或《自由射手》中那样。更确切地说，勋伯格在《月光下的彼埃罗》(1912年)中所作的尝试性的实验产生了一种新型的音乐剧艺术，用人声作为一个声部，有几分象现代交响乐队中扩充了的打击乐组的噪音声响。这种新技巧作为乐队一个声部使用，如同单独使用一样，其艺术成效无论如何是相同的。

除了贝尔格外，汉斯·艾斯勒是勋伯格核心集团中的又一成员，他也用了朗诵唱写作，并取得良好的效果。艾斯勒这类作品中最有意义的是1926年写的《棕榈河之歌》(Palmström-Lieder)，用朗诵唱、长笛、单簧管、小提琴(或中提琴)和大提琴等。有时在他作的社会主义歌曲中也运用这一技巧。但是系统地探讨语言和音乐的联系那是1950年以后的事了。那时一系列的理论和作品都已产生，其中一些影响了歌剧。我们将把这些留待以后再讨论。

1915年米约进行了初次尝试：即把朗诵式合唱的一种纯噪音的音乐结合起来使用，在他为《奠酒人》(选自三联剧《俄瑞斯忒斯》中最独立成章、最有趣的一出，埃斯库罗斯作，克罗戴尔译)的配乐中，需用混声的朗诵式合唱，由15个打击乐演员伴奏。这一作品的第4、第5和第7部分单独为这一新奇的噪音结合而配；其他部分也用了女声独唱和一支传统的管弦乐队，包括4把萨克斯管和4把萨克斯号。

1912年，美国作曲家亨利·考埃尔采用了音簇(note—cluster，即10个或更多的紧密相邻的音在钢琴上同时击出的音群)，从而又扩大了音乐声响材料的范围。这些音簇包含了许多挤得满满的半音音程，因而这样单个的音耳朵就听不出了，只是

作为一个整体起到音的撞击效果。这类复合音群在德彪西的钢琴音乐、甚至在穆索尔斯基早期作品中都可发现。拉威尔（很早）*也用过由3个以半音毗连的音所组成的音群。音簇当然不归于噪音一类，但在固定音高的意义上，还不是真正的音乐形态。严格来说，它们是从可能存在的最小音程中形成的和弦，其单个的音在进行中不起作用。同调性不协和音及大多数无调性不协和音相对，它们既无上升的趋势，也无下降的趋势。这种稳定性以及缺乏同别的和弦的关系使它们很接近噪音（例16）。

但是从哪儿开始不算乐音，又从哪儿开始算噪音？这一问

例16

音束的发展及运用：

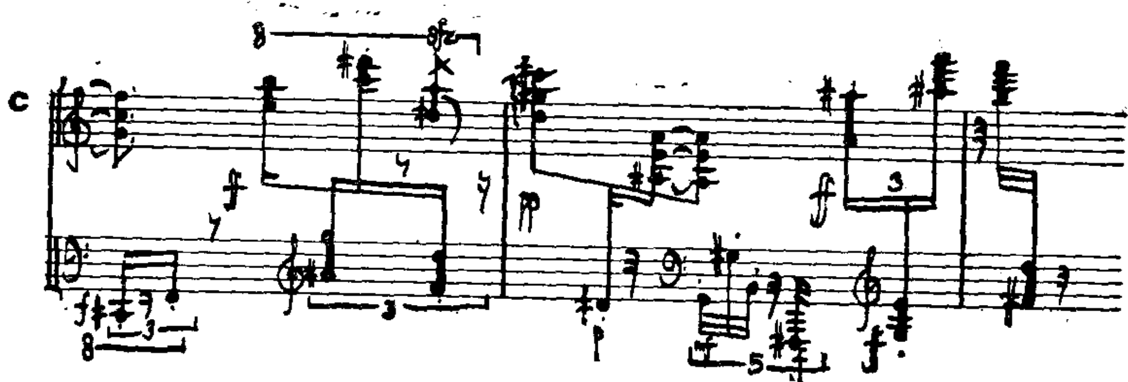
（a）德彪西《水妖》中《序曲》之二，

（b）考埃尔《虎》，

（c）斯托克豪森《群》。

a Scherzando

b



题仍悬而末解，尽管第一次大战之后，以及1945年之后都进行了无数次(现代音乐方面的)*实验。

对这一由勋伯格学派、噪音主义者和其他一些实验者开创的末知领域,只有一位很有名望的作曲家敢于进行系统的探索。那就是法国作曲家埃德加・华莱士(见图 6 )，他1883年生于巴黎，后于1915年定居纽约。写出了大量冲击传统音乐而又不完全与之决裂的作品。之后，他开始写作一种完全新颖的音乐。他青年时代的作品在柏林时毁于大火。他美国时期的革命的作品是以《多棱镜》(Hyper-prism,1922—23年)开始的，那是一部小型乐队和打击乐的作品。这些美国作品以13个打击乐演奏者合奏的《电离》(Ionisation, 1931年)达到了离经叛道的顶点。在写作《电离》时，华莱士已怀有一种念头：即建立一座音乐实验室，可用以进行实验，发明使用音响材料的各种新方法。这一计划只是很久之后才由巴黎的皮埃尔・谢弗尔加以实现的，但这一想法是典型的华莱士式的，表现了他对作曲实验所持的系统的看法。《电离》是第一部建立在“音乐该由音色和噪音支配”这种新概念上的重要作品。作品根据那种时时强调的音色来组织。配器用了40件乐器，包括各种大小的鼓，还有钹和木鼓。钢琴和钟作为固定音高的乐器也用上了。最有趣、最新颖的效

果是由警报器和所谓的“狮吼鼓”的多声级进滑音造成的——这是噪音与级进滑音音阶（换言之即与无限多的音高）结合的第一例。《电离》也有一个组织严密的节奏、力度结构，这种类型在后来达姆施塔特学派① 的系列作品中是常见的。

华莱士是遭受评家极其敌视的又一位作曲家。1924年，纽约报界否定了《多棱镜》，斥之为一座动物园中或一次工厂事故中的噪音（见奥林·唐斯在《纽约时报》上的文章），并对华莱士本人也持否定态度，认为他是一个误入歧途的勋伯格主义者。甚至他为大型管弦乐队的传统乐器写作的《阿克拉纳》(Acrana)也完全不为人们理解。这部作品1932年曾由尼古拉斯·斯洛尼姆斯基指挥柏林爱乐乐团演出过。有影响的《音乐汇报》（Allgemeine Musikzeitung）保守的批评家保尔·施韦尔斯称之为音乐上庸俗不堪的东西，既疯狂又野蛮。

使用各种产生噪音的乐器成了本世纪二十年代和三十年代先锋派音乐的特征。法国和美国的作曲家尤其如此，而定居美国与西欧的俄罗斯和其他斯拉夫作曲家亦是如此。勋伯格学派对这类实验法一直冷而淡之，确也持敌视态度。对此贝尔格却采取了他自己的立场。早在《沃采克》中谋杀那场戏的结尾处，他就用了B 音上一个（延长）**的crescendo（渐强）的力度效果，并在随后的小酒馆那场戏中采用了一种用节奏组织结构的方式。运用打击效果作为作曲新法基础的一部西方作品是乔治·安太尔的《机械芭蕾》。那在1924年上演时引起了轰动。总谱要求用10架钢琴、电动乐器和机器（包括飞机螺旋桨）。（短小的）*旋律意象和节奏意象简单、不断地重复，试图制造一种稳

---

① Darmstadt学派，指以西德达姆施塔特“国际夏季新音乐讲习班”为首的一批提倡当代音乐的组织和机构，介绍并演出了包括华莱士在内的许多当代作曲家的作品。

定的音乐，这种方法源于《春之祭》，并且类似于华莱士的美学思想。萨蒂的芭蕾舞《游行》(1917年)是这些实验中的不过分的先驱之作。科克托曾建议萨蒂用警报器、打字机、飞机和发电机，萨蒂感到用警报器和打字机就够了。米约的芭蕾舞《人与欲》(1918)中需要15个打击乐演奏者。后来他写了一部打击乐和小型乐队的协奏曲(1929—30年)，还有其他各种使用噪音的作品。在亚历山大·齐尔品的《E调交响曲》中(1927年)，有一个诣谑曲乐章只用打击乐器，用巨大的多部节奏合奏：有响板、三角铁、小军鼓、铃鼓、钹、低音鼓、锣和指定演奏者用弓杆敲击琴身的弦乐器。

## 4. 同时性

我们的意识能够同时感觉到、并且跟随着几个不同的进程。这种能力是可以训练出来的，而且在实际方面和艺术之中有多种用途，但它在某种程度上部分地取决于个人的接受力，部分地取决于文化、历史条件。音乐上一切称之为复调的东西都是建立在这种能力上的。然而以复调方法听的能力在全世界并非都一样。即使在今日有不少民族仍然听不出同时进行的一个以上的声部。在阿拉伯世界有着非凡的音乐家，他们完全排斥我们的复调传统，因为他们传统上一直是只训练用单声部音乐方法欣赏音乐。

人们愈是多地受到现代世界技术发明的侵扰，他们则愈是被迫接受极其复杂的感觉。现代都市的社会条件已使个人无法离群索居，同时（依然存在于）*农村生活中的孤独的意识印象在这儿正慢慢消失。这种复杂的感觉世界必然随之带来艺术态

度上的变化。各种不同的新的艺术形式(尤其是文学上的形式)*产生了，而且只能根据现代工业技术发展而产生的城市生活来解释和理解这些新的艺术形式。同时性(simultanité)的概念给予1910年那一代画家一种新的眼光。在未来主义者的作品中(如吉诺·塞韦里尼的画《街上的噪音侵入房屋》)的各种光学印象如晶体折射和光谱分光，在毕加索的《斗牛》中互不协调的具体形式和抽象形式，或在布拉克的静物写生之中，都很清楚地表现出这种新眼光。我们甚至在夏加尔的画中也发现了这种同时性的概念，例如他那著名的《我和村庄》(1911年)，画中农村生活的印象以一种高度非自然主义的方式重迭并置起来。这一时期的抒情诗，尤其是德国表现主义者的和法国阿波利奈尔的，同样也是感觉同时并置的诗歌。

欧洲音乐运用复调技术至少有一千年了。的确，早期的复调产生过一些不寻常的现象，例如十三世纪末的经文歌，里面带葛里高利旋律的、用拉丁文写的宗教经文常常结合两个用本国语言演唱的、词曲进行完全不相同的附加声部(例17)。这种互相独立的、同时响出的各声部首先必须有修养极高、理解力极强的听众。随着时间的推移，这种特殊的作品消失了。

1910年前后的现代音乐其同时性的原则运用于两个方面，即在调性上和节奏上。1908年巴托克写了一部钢琴曲集，题为《十四首小品曲》。第一首是两个不同调的、同时响出的旋律声部的最早范例。具体地说，这一技巧即是将两个声部分派给两只手。右手从头到尾用 4 个升号、即在升c小调上演奏，左手也连续用 4 个降号、即用弗里吉亚调式的c小调和现代的f小调演奏。因为上面那一条旋律有上升倾向，下面那另一条有下降倾向，这使听众意识到两个旋律用了不同的调。那时这首曲子是二重调性的楷模，听来并无困难(例18)。这一集里其他的钢琴小曲，

例17

彼特鲁斯·德·克鲁斯（约卒于1300年）时代一首3种歌词的经文歌。

Je cui-doi-e bien mettre jus Le dous mestier d'a-mour, Mais je me sen-toi-e plus

Se j'ai fo-

So- [-LEM]

Que de-vant sous-pris dou-ce-ment D'une a-mour nou-ve-

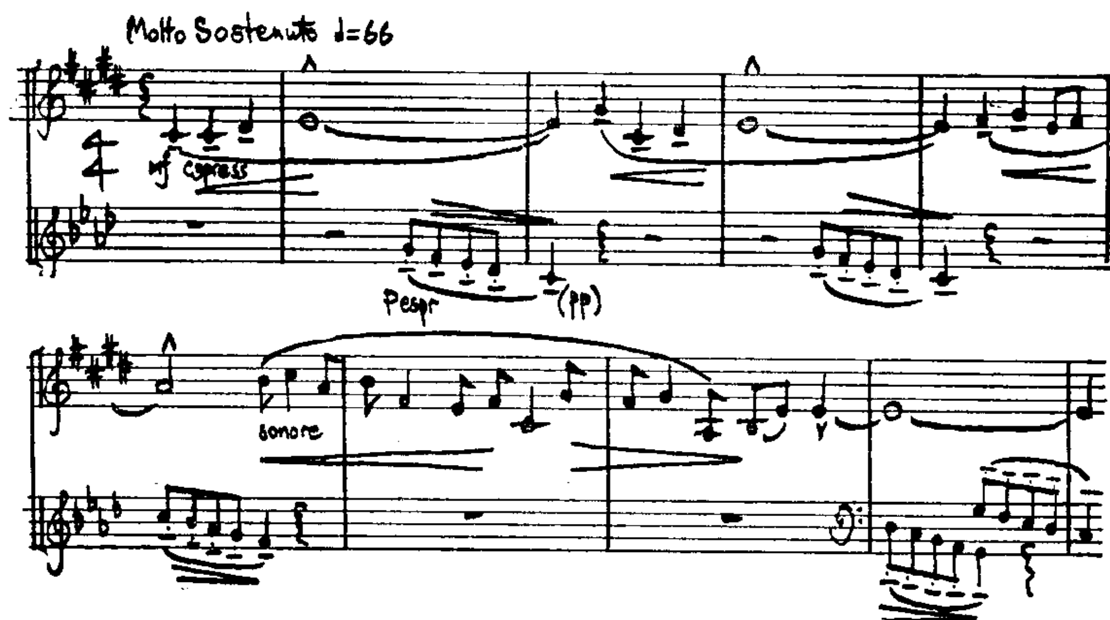
le- ment a-

le De la gra-ci-eu-se te Qui a a mon dou-ce-te

mé, Et moi mout. gre-vé

例18

巴托克：《巴加泰勒之一》（1908年）。




尤其是第10首和第13首，也有两个不同调性的结合。在第10首中，巴托克用了一种可称之为“连续多调性”的技巧。这首乐曲其中一段，即分解和弦以一种引人注目的方式同上声部结合起来的那部分，勋伯格曾在《和声学》最后一章引用过。第13首小曲(《她死了》)在低声部有一个锤击的、固定音型的降e小调三和弦，高声部用了D大调、G大调等分解三和弦。然而，从整体看这首乐曲有两个调性层次，因为低声部的降e小调固定音型不时被一个类似(锤击)＊的a小调固定音型打断，这两种调性互相之间越来越接近。

在这首乐曲中，巴托克把调关系很远的调性，包括那些有三全音音程的，结合了起来。这种紧张的三全音关系也是斯特拉文斯基(见图7)早期所使用的二重调性的特点，在《彼得鲁什卡》(1911年)中很明显 著名的“彼得鲁什卡和弦”是C大调和升F大调分解三和弦的结合。这一效果特别显著，因为主音之

间是三全音音程的两个调，其共同音的数目最少(例如C大调与升F大调情况下的F和B两个音)。三全音音程的和弦系列完全是俄罗斯音乐的特点。在《鲍利斯·戈都诺夫》的加冕典礼那场中，穆索尔斯基交替使用了两个相距增四度音程的属七和弦，里姆斯基-科萨科夫在《舍赫拉查德》的嘹亮号声中用了两个相距三全音音程的小三和弦。三全音紧张的关系偶然也在《彼得鲁什卡》其他段落中起作用：如《保姆之舞》中的旋律，从头到尾都由三全音音程的平行进行伴随着。在《春之祭》(1912年)中三全音和声终于在实际运用中规范化了。

普罗科菲耶夫的钢琴曲集《讽刺》(1911年)也有一些二重调性段落，而且象巴托克那样，普罗科菲耶夫也给这两种体系不同调号。布索尼的《第二小奏鸣曲》中某些段落也有作相反方向进行的多调性的三和弦系列，即(在上声部中)*以F大调、E大调和降E大调同D大调、C大调和降D大调的三和弦相对应地同时响出。

多调性层次的作曲法在德彪西和理查德·施特劳斯的作品中已有预示。在《佩雷亚斯和梅利桑得》以及其后的钢琴曲中，德彪西经常写作平行的、非功能性的和弦进行，其风格很近似于巴托克的"连续多调性"。施特劳斯在音诗《扎拉图斯特拉如是说》(1896年)中经常把C大调和B大调结合起来；甚至这部作品是以(高音)** pianissimo 的B大调三和弦来结束的，并由一个低声部的C调应之。在《莎乐美》(1905年)中，属于不同调性的三和弦经常出现在连续快速的进行中或同时地出现。在这部歌剧中的犹太人五重唱里，降D大调和d小调在旋律进行中结合到了一起。类似的倾向可以在斯克里亚宾的钢琴音乐中发现。汉斯·纽齐德勒的《犹太人之舞》(1535年)和莫扎特的《音乐戏谑》(1787年)可视作音乐史上同一类型的早期试验。

1912年之后，二重调性和多调性在法、意两国音乐中特别流行。意大利作曲家卡塞拉原来是受施特劳斯和马勒影响的，却用多调性风格创作了《五月之夜》(1914年)，他的《钢琴小奏鸣曲》(1916年）中有一段多调性的小步舞曲和一个二重调性的末乐章。美国作曲家查尔斯·艾夫斯可能完全没有受到具有多调性倾向的当代欧洲作曲家的影响，但第一次大战前他在管弦乐和钢琴音乐中也用多调性来实验。

但是一贯坚持运用这种两个或更多个同时响出的调性的作曲家则是达律斯·米约。他也从理论角度论述过多调性的问题。1924年在一篇发表于《单页乐谱》上的文章中，他引出巴赫《意大利协奏曲》第二乐章，其中有一处降B大调和d小调是同时响出的。他自己则在芭蕾舞《屋顶公牛》(1919年）中写了多调性的特别吸引人的例子，其中巴西民歌和里约热内卢狂欢节上的旋律用了两、3个，有一处是4个，不同调性，以最简单的方式并置在一起。这一音乐的离奇魅力在于：每个调性层次中只用了简单的主音、属音和下属音终止，但当它们（同其他调性范围中类似的和弦系列）* 同时响出时，产生了一种极其不谐和的、形式新颖的和声。这一特别的例子有这样类似的效果，即在集市上用两架手摇风琴以两种不同调同时演奏时，我们所听到的那种偶然结合（这一场景在斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》中曾描绘过）。但是尽管他心理的欲望看来也许简单，米约的后期作品却是极其精致的。甚至连他的《巴西城市》(1920年—21年)中简单的大、小调并置亦是如此。恩斯特·克雷内克同勋伯格学派关系密切，对米约极其独特的多调性提出过批评性的分析。据克雷内克看，米约想要能够同时使用一种“先进的”、不谐和的无调性音乐语言和一种完全同德国半音阶体系相对立的全音阶旋律风格。因此，他声称，米约技巧的合理性仅

仅在于心理方面，而在理论方面却是不合理的：用上述方法写的大多数作品也不能说是有任何明确的调，但是实际上米约和其他人的多调性音乐有意识地利用了一种同时性观念，很象1912年到1925年间的许多绘画那样。一般也可以说，在超现实主义的艺术和用两种或多种调性层次写作的音乐之间有很密切的关联。多调性以及(同它相关的)*多调式同无调性一样都是音乐发展的阶段，只是多调性和多调式保存了旧式大、小调调式、甚至还有教会调式的意识，而德国学派(中日益增长)*的半音阶体系却是有意离开调式、调性。多调性的好处是它仍为各种可能的风格（如新古典主义和基于民歌的音乐）留有了余地。而且从旋律来看，二重调式实际可以导致泛半音阶体系(panchromaticism)：同一个八度内的一个上升的利底亚音阶和一个下降的弗里吉亚音阶共同产生了12个音，其中有一个音出现两次，还有一个音出现3次，例如(例19)：

例19




同时性的原则不仅用于旋律、和声与调性领域，而且用于节奏领域。当然，几个节奏层的并置本身就是所有高级复调的一个特征。但是不同旋律声部中的节奏意象的对位重复同使用完全分开的、独立处理和发展的节奏型之间是有差别的。莫扎特的对位在节奏上总是多样化和生气勃勃的，但是节奏的对比总是服从于总的旋律背景。然而。《唐·璜》第1幕终场3个舞蹈小乐队同时奏出小步舞曲、方舞舞曲和快速圆舞曲则是有意在运用复节奏和复节拍写作。在这个例子中，3个并置声部意在

作为 3 个清晰可辨的实体，正象多调性音乐中各自独立的调性层次一样（例20）。

例20

莫扎特《唐·璜》第一幕终场的复节拍写作。

乐队 1　小步舞曲

乐队 2　（调弦　）

(Contredance–Don 方舞anni and Zerlina)

乐队 3　(tuning up) 圆舞曲 (Leporello and Masetto)

在古典交响音乐中，有时有些段落有几个不同的节奏进行互相重迭。这样的情况也产生一种复节奏的效果。耳朵听见的节奏清晰可辨、而又互相连接为一体。赫曼·舍尔辛讨论了贝多芬《第一交响曲》中第一、二乐章里的这种多部节奏的例子，称之为“对立节拍”和“悬留节拍”。虽然两例中我们都听出有种

独立的节奏律动，同主要的节拍互相对立地进行着。在西方音乐中，经常难以将复节拍进行和复节奏进行区别开来。就“节拍”而言，如果我们指的是一种规则的、分布均匀的拍子，那么其平衡的打破必定是节奏进行的事：节奏是加在时间流动上的音乐划分，只有在这种意义上才能起到同节拍相对的作用，在（首尾一贯的）** 一种节拍内重音的移动是节奏律动的产物。如果这些节奏律动发生于各种不同声部中，并单就它们自己编排，产生的效果就是复节奏。中世纪的早期复调音乐就富于复节奏的进行。只是在后来，欧洲音乐的节奏感的范围才收缩了，于是平衡节拍就成了标准。

复节拍技巧也包括拍子记号的经常改变，我们发现在斯特拉文斯基的作品中有这种现象，从《彼得鲁什卡》起始，在《春之祭》中发展到了极点，在《士兵的故事》中又高超地减少到只剩下大致的框架。我们已经讨论过离开刻板的平衡节拍的倾向，不断变化的拍子记号仅是达到这种效果的手段之一。很奇怪，要克服传统方式的音乐训练所留下的影响，在节奏方面要比在和声方面困难得多。显然，（古典节奏）* 不活跃的规则在心理上和身体动作上都支配着受过欧洲音乐训练的人。瑞士人埃米尔·雅克—达尔克洛茨伟大的教育成就之一就是教会青年人在几个不同节奏型中同时地思维和感觉。1910年的大多数乐队演奏员，发现在一个3/4拍或4/4拍中演奏均分的 5 个时值是很困难的；对那些用达尔克洛茨方法训练出来的人，这简直易如儿戏。芭蕾舞演员凡经过他教授的，都能毫无困难地表演现代音乐的舞蹈。

开始掌握复节拍和复节奏写作最早的二十世纪作曲家之一是查尔斯·艾夫斯，他生于1874年，与勋伯格同年（但比后者多活了 3 年）。1904 年艾夫斯写了一首乐曲《1776 年 3 月》，后

来他将其收入《新英格兰的三个地方》。在这首乐曲中，两首不同速度的进行曲结合成一种 4 ： 3 的速率(例21〔见插页〕)。在艾夫斯后期作品中，各种各样的不平衡节拍出现了，都是连续不断和同时响出的，他也用了切分音和小节内的重音移动的节奏进行。在《第四交响曲》(1916年)和《第一钢琴奏鸣曲》(1909年)中可以发现无数例子；后来，5/4、4/4和 3/4 拍都严格地用于平行进行中。

在萨蒂的芭蕾舞《游行》(1917年)中，有一个主题用节拍来表现领班们的矛盾心理。如果重音重新安排，主题性格就完全改变了。因此在不同的节拍（结合）* 中，重音能产生完全不同的音乐作用。这一技巧和斯特拉文斯基式的复节奏写作没什么联系，虽然斯特拉文斯基在《士兵的故事》中获得了类似的结果，而这部作品正是同《游行》作于同一时期的。这部音乐多处都有两个清晰的平行节奏层次。低声部是带有严格规则重音的、进行曲节奏的一个固定音型。迭置于其上的上声部在节奏方面是完全独立于低声部的，本身结构上又是不平衡的。自从这两个声部固定结合以来，节奏重音处于一种不断变动的状态中。听众不时感到，低声部进行曲平衡的步子受到了干扰：听众突然感觉低声部基础节奏重音位置错落了，因为上声部重音更强烈地不时突出自己。效果正好类似于米约的多调性，而克雷内克却称之为根本上是没有调性的。然而事实上，人的头脑完全可能同时接受发生在两个或更多水平上的音乐进行，也完全可能保持这些水平本身在人们头脑中的各自独立。现代音乐中的复节奏技巧正是利用了头脑的这一能力。

《士兵的故事》证明了我们的节奏感中其他的变化(例22〔见插页〕)。例如在“公主”那场中，在探戈、圆舞曲和拉格泰姆 3 种舞蹈之间（不为人察觉的）*相互过渡点上，有双重节奏不寻常

的例子；在这些点上，重音差不多无法限定，产生了同样不稳定的平衡，就象在两种节奏水平结合的情况下那样。斯特拉文斯基(在以后的作品中又采用了这两种进行)* 1920年—1950年的音乐就节奏而言，明显地抑制着。但芭蕾舞《阿贡》(1957年)标志着有几分回到他早期作品的节拍节奏的实验上去了。虽然后来又结合了序列技巧。

对复合节奏发展的两个重要影响是拉格泰姆、以及更为重要的爵士乐。切分音，即在平衡节拍中重音不均衡地移动，本身有一种节奏感解放的特征。它来源于非洲音乐中极其精致的节奏。通过黑奴输入到新大陆(例23)。爵士乐的舞蹈形式其经常的特征是带有明白无误的复节奏，它们的起源已成了近年来人类音乐学研究的课题。这类节奏在中非的歌舞音乐中极为流行。1952 年有个英国人肯尼思·R·朗发表了班图族[①] 恩戴贝莱人(Ndebele)部落的一首儿歌,它仅在节奏线方面就表现出丰富的节奏紧张关系,交替使用7/8,3/8，7/8，3/8，3/4，5/8等拍子。然而外加的一个节奏伴奏,其之重音仅仅部分地符合歌唱旋律重音（有时这些重音也迭置)*。拉格泰姆和爵士乐在欧洲环境中为了站住脚，便与我们欧洲的平衡节拍取得了一致。但它们设法把自己原来的所有变化丰富的节奏同我们的平衡节拍结合了起来，那种丰富多变的节奏是由两、三个不同声部上的节奏进行而产生的。旋律型运用不符合拍子的节奏细分，起到了结构上[②] 的作用。同样，对立节奏，例如6/8拍对3/4拍，在欧洲各国民间舞蹈中亦有发现。安达鲁西亚的波洛舞(polo)是3/8拍的,但一个“二、三拍子交替”节奏(hemiola)[③] 把前一小节

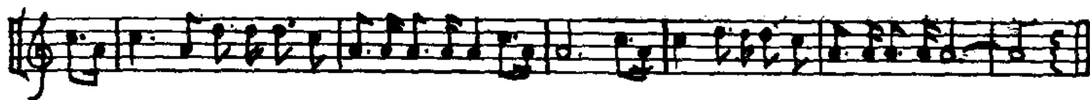
① 班图族散居在非洲大陆上赤道以南绝大部分地区,至少占非洲土地的三分之一，为非洲黑人集团中最大者，这一族至少有350种方言。

② “结构上”系按德文原版本译，英文版为“重大的”。

③ 即♩♩|♩♩♩或♩.♩.|♩♩♩每部分还可以再细分。

例23

一首典型不对称的西非民间曲调。



最后一个八分音符同后一小节第一个八分音符① 联结起来时，变成了3/4拍。波希米亚的富里安特舞(furiant)有类似的情况。巴伐利亚的兰德勒舞形式，即所谓的木鞋舞，却是相反的，在一个从头到尾的3/4拍中，有清晰的3/8拍重音的旋律。阿弗莱德·巴雷泽尔(Afred Baresel)在他论爵士乐和舞蹈音乐节奏的书中，举出了非洲当地鼓节奏的各种不同例子。例如，两只鼓作二重奏，分别是严格的3/4拍和4/4拍。对位节奏缩减成八分音符,产生的节奏有称之为摇摆乐的成熟的爵士乐风格特点(虽然在早期布鲁斯中也能发现这种节奏)。爵士乐理论家,如乔希姆·恩斯特·贝伦特 (Joachim Ernst Berendt)，经常指出爵士乐和巴洛克音乐的关系，指出巴赫旋律的多层次性与爵士乐节奏的多层次性之间的类似。虽然十六世纪以来，就节拍而言，西方专业音乐日益贫乏，但所有伟大的作曲家都清楚地有着一种可以说是超越节拍规则的节奏感。不同节奏型的结合，在意大利晚期巴洛克音乐中称为“混乱场景”，在浪漫主义音乐中略有保留。复节奏有时在肖邦的舞曲中也可发现；又如拜塞尔从舒曼《幻想曲集》(op.12)中引出《夜》这首作为复节奏的例子，其中一个“二、三拍子交替”的节奏导致了上、下声部之间重音的抵触。在瓦格纳的《名歌手》第二幕终场结束时（殴打的场景)*也用了“混乱场景”。

---

① 这两个“八分音符”按德文原版本译，英文版均是“十六分音符”。

但是在欧洲古典主义和浪漫主义音乐中，这样的例子只是例外的(总是令人们惊讶，为人们所引用)*，而爵士乐和一些现代专业音乐中，它们倒成了规则。几世纪以来按照均匀复现的重音思维的老习惯，自从二十世纪开始起很可能一直在减弱。代之而起的是一种更丰富、更复杂的节奏感，到目前为止，那在现代作品中的运用尚不多。这就说明了许多现代音乐家在遇到爵士乐时为什么表现出来那样的兴趣(经常是着迷)。要不是安塞麦特在第一次世界大战中从美国为（在瑞士的)*斯特拉文斯基带去了爵士乐唱片供他仿效，我们在《士兵的故事》中看到的复节奏会是不可想象的。在《春之祭》(确定的音乐意象)*中不断变化的节拍同其后《士兵的故事》的二部节奏之间毕竟有着根本差别。拉格泰姆和爵士乐1910年以来在专业音乐中，尤其在法国音乐中，各自都留下了痕迹。第一次世界大战后，许多当时的先锋派作曲家很明显深深地处于爵士风格节奏的影响之下。这不仅包括斯特拉文斯基和兴德米特，还有无数法、英、意的(现代派)*作曲家。

深受传统感觉束缚的德国作曲家基本上未受爵士乐影响。然而即使是理查德·施特劳斯，这位有着不少现代主义的传统主义者，也找到了自己通向复节奏的道路，并将复节奏用于音诗之中，如《唐·吉柯德》(1898年)。在《莎乐美》中也有些段落，例如希律王、希罗底王后、莎乐美、以及先知约翰之声之间的四重唱，其中可同时听到两种节拍：3/4拍与2/4拍，后来是4/4拍及5/4拍。在施特劳斯处于他一生高峰的时候，曾半开玩笑地说过：一个好的指挥不需要左手；他正在忘掉自己年轻时对指挥的期望。在复节拍和复节奏的音乐中，指挥得同时作出一个以上的动作。一个指挥必须使他的拍子十分清晰、独立，在实践中意即：他的左手必须独立于右手。勋伯格的几个追随

者中，贝尔格是最倾向把节奏用作结构手段的。勋伯格本人在他某些二十世纪的作品中也接近斯特拉文斯基和巴托克的复节奏写作。如《小夜曲》(1921年—24年)的最后乐章中有一段落，以十四世纪眼光来看是等节奏型的：主题和动机受一个纯节奏意象的支配。贝尔格也完全独立地把《沃采克》第三幕的小酒店场景写成"基于节奏的创意曲"；这一场的特点是复节奏技巧，那源之于贝尔格音乐多层次同时进行的总的思维方式。《钢琴、小提琴和十三件管乐器的室内协奏曲》(1923年—25年)中的最后乐章甚至更复杂。这部作品整体上（多层次)*构思的精湛技巧使它成了现代艺术中最惊人的作品之一。它把纯粹具有个人特点的一些个别因素（例如"阿·勋伯格"、"安·韦伯恩"和"阿·贝尔格"等这些人名中的一些字母给转换成了乐音)，同古典主义作曲和现代作曲中最具独创性的技巧综合在一起。前两个乐章的两个主题，一个是"带变奏的诙谐主题"，用钢琴以及管乐，一个是Adagio(柔板)用小提琴以及管乐。第三乐章，贝尔格称为"带引子的节奏回旋曲"，用钢琴、小提琴以及管乐。贝尔格在给勋伯格的一封信中分析了这部作品，这部作品本打算献给他老师50岁生日的（1924年9月，虽然未及时完成)：

> "最后，第三乐章是两个乐章的融合。……确实有3种主要方式同第一、二乐章联结起来：首先，对应声部的自由对位；其次，独特乐句和小段落以一种二重奏形式的连续并置，(把前面两个乐章的音)**逐音重复；第三，把从前两个乐章中取出的整段精确地加在一起。"

精确地加在一起——那除了又是"同时性"外（这一术语已用于现代绘画)，还会是什么呢？有两部音乐进行，各自独立，自己本身又充分发展，结合到一起并同时展开。这个原则与莫

扎特在《唐·璜》中的(第一幕终场著名的舞曲)*同时描绘十八世纪社会的3个阶层时所用的"混乱场景"没什么两样①。然而在这一精确相加的过程中，贝尔格还创造了一种形式，不过份地称为"节奏回旋曲"，事实上那是一种完全新的东西。这一同时性的乐章包括3个重要的节奏因素：一个"主节奏"，一个"副节奏"，以及一个较小的纯动机的意象。这些节奏用于改变作品的主题，并又以多部节奏方式结合起来，因为这一终场"回旋曲"经常变化的节拍是"变奏曲"乐章的6/4拍和Adagio(柔板)的alla breve(用2/2拍演奏4/4拍)两者的结合。除了上述所有这一切手法，一部钢琴协奏曲乐章和一部小提琴协奏曲乐章又结合起来形成了一首二重协奏曲，无可估量地增加了末乐章的魅力。

贝尔格在后来的小提琴协奏曲(1935年)和未完成的歌剧《露露》中进一步借助于这一技巧。这两部作品以及其他一些作品表明他已成了丰富和协调作曲技巧各个方面的最早的欧洲作曲家之一。他的音乐受同时性观念的支配，其程度如同马克斯·恩斯特、未来主义者或毕加索的一些主要绘画作品一样。它把自己翱翔的想象力和对结构法严格的遵从惊人地揉合为一体，预示了遥远的未来。

① 这是个舞会场景：不同的群舞与贵族的小步舞曲、中产阶级的方舞和德国农民的舞蹈相对立地同时进行，并用了3个舞台乐队。

## 5. 新结构法

绝对自由是人们难以容忍的。遗憾的是，不仅对于社会生活，而且对于一切形式的精神活动，这种自由都真正存在着。没有什么法则，也没人承认什么法则，因而所有的选择都是可行的，但这种状态会妨碍艺术的创作。艺术形式仅仅受感情的支配；形式严密完整或支离破碎，其间划不出一条明确的界限。

二十世纪最初的几年，在一片无意识的动乱之中，现成的音乐惯用手法被人们抛在脑后。调性、和声、旋律和节奏打破了统治西方音乐好几个世纪的那种协调一致的法则。看来神圣不可侵犯的东西证明是暂时过渡性的，永久的法则被轻而易举地废除了。正如在一切领域中所发生的情况那样，几乎是无限的自由导致一种变化无常的状态。作曲家面临着无限多的音响和节奏型可供自己选用，更不用说尚有很少被人探究过的噪音领域了，作曲家不可避免地趋向了无政府主义。如果他没有潜

移默化地继承传统感,就有可能被引进危险的混乱之中。自瓦格纳的《特里斯坦》以来，随着(他和声写作所包含的)**调性的削弱,这一威胁一直笼罩在音乐的上空。如果我们使用严格意义上的“危机”这个词(即同转折点、决定性时刻相关的含义),那么音乐在1908年的发展确实是进入了一种危机状态。调性不复存在，这使结构法的解体倾向确定了下来。感情的完全统治取代了音乐法则，从心理学上来说，这是一种过度的补偿。自上世纪末以来标志着艺术家独创性的那种特征，即他们的理智性，现在却与一种惊人的反抗力相冲突。正是这种紧张的形势赋予1910年左右的艺术作品以特别的力量。然而，这一时期为时不长，只是历史长河中一段短暂的插曲。康定斯基第一批抽象绘画，奥古斯特·施特拉姆的抒情诗，勋伯格为格奥尔格诗歌谱写的艺术歌曲和他的一个角色的歌剧《期待》，勋伯格学生的作品，这些都是那时艺术与生活中新精神的明证。但长久居于这种表现主义感情激流的高度紧张气氛之中是不可能的。

对新结构法最初的探索采取的形式是：纯粹本能地运用某些作曲法则。在《期待》中，尽管奉行的是彻底的无主题手法，但重复小的动机细胞，例如三音组D—F—#C，还是允许的。勋伯格、贝尔格和韦伯恩也使用固定的节奏型和旋律型。斯特拉文斯基的《春之祭》中的复节拍和复节奏技巧同样可以归纳为几种重复出现的公式。

自由的泛半音阶体系，或无调性的和声及旋律写作往往需要这样一条不成文的法则，即：绝不或极少地重复乐音，甚至在雷格尔和德彪西的作品中亦是如此。在调性音乐和基于教会调式的音乐中已有对乐音重复的禁令。禁止重复是任何高度发展的作曲技巧的一个特征，亦出自对平衡感的需要。在一种从七音的自然音阶体系发展到十二音的半音阶体系的音乐语言

中，敌视重复的倾向的最终结局是显而易见的：在旋律形态、和弦形态中，12个半音每一个出现一次，也只能出现一次。在勋伯格的追随者中，这种形态有时甚至用于以扩展的调性来写作的作品中，例如在贝尔格根据彼得·阿尔腾堡词所作的《乐队歌曲》中，有一个十二音的和弦和一支十二音的旋律。

正如我们看到的，十二音的旋律与和声进行产生得较早。但是它们产生时，都是在调性背景中出现的，即使是在施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》中（第三部分）"科学篇"的赋格里也是这样。可以说它们是一种结合进完整音乐语言中的外来异体。在新维也纳学派中，这些调性联系消失了。泛半音阶体系的乐思不再作为例外或特殊情况使用，而成了尚未受规则支配的新关系中的因素。的确，在这种意义上，维也纳作曲家·豪尔(1883—1959)可能在勋伯格及其学生之前就写过"纯粹无调性旋律"。其中最早的可以从1914年的钢琴曲算起。这些乐曲事实上是从这种纯粹无调性的旋律中逐步建立起来的完满形式。豪尔在一本关于无调性音乐的教科书中描述了他的目标，书名为《论音乐的本质》，发表于1920年。他从一种"平均律"的观念出发，即一种半音技巧，用数学手段与要建立主音的倾向相抗衡。他把自己所提倡的音乐的特征描绘如下：

> "然而，在源自于'总体'的无调性音乐中，仅音程就起了作用。音乐表现不再借助于大小调和具有单一音色的特定乐器，而是建立于音程和音色二者的总和之上，仅运用一件平均律乐器，就可极完善而清楚地形成这一总和。"

他继续写道：

> "（无调性音乐的）**'法则'（希腊语是nomos）是：乐律中所有12个音都应一再加以重复。"

无疑，豪尔在勋伯格学派之前就提倡和使用了所有由12个

音组成的旋律型。然而，这个概念当时肯定还没有什么基础。

勋伯格最早意识到他所开创的音乐自由化是危险的。在《月光下的彼埃罗》(1912年)里，他试图将传统形式融合到新的无调性语言中去，产生了如此杰出、然而却是奇怪的作品，如帕萨卡里亚舞曲《夜》，以及《月亮黑斑》中的赋格和倒影卡农。然而，这实际上纯粹是他个人主观上的一种折衷办法，显然未能令他自己满意。不管怎样，他在1923年之前没再进行这类实验了。第一次世界大战期间，他只完成了《四首带管弦乐的歌曲》(op.22)，这部作品曲式结构自由。然而，他所写的各种作品都只停留在草稿阶段,或者从未完成。有一部未完成的交响曲，就属于这一类实验，1937年6月3日他在一封致尼古拉斯·斯洛尼姆斯基的信中提到过它。勋伯格在信中声称，这部交响曲的诺谑曲起草于1914年末至1915年初，是建立在一个十二音主题之上的，虽然这部作品的其余部分也用了一些别的主题。清唱剧《雅可之梯》同这部交响曲的音乐有联系，它包括两个六音主题，它们合起来形成了一个十二音序列。就在这封信中，勋伯格写到：

> “我总是有意识地从一个总的意念中逐步建立起我的音乐结构，那一意念是所有其他意念的来源,也支配着伴奏与和弦(即‘和声’)。我好几次试图获取这种意念。但这样尝试的结果很少有完成或发表的。”

勋伯格提到他的《钢琴曲集》(op.23) 和《小夜曲》(op.24)属于这类尝试。但是直到《钢琴组曲》(op.25，创作开始于1921年夏)，才首次贯穿始终地使用我们所称为十二音技巧的作曲方式。

勋伯格本人谈到这一方法时，用了一种有点繁琐的说法，称之为“十二个音仅仅是互相关联的作曲法”。用这种方法创作

例24

作为勋伯格第三首歌曲（Op. 48）基础的一个序列，其特点是每个六声音阶所有的音都形成一个全音音阶。




的每一部作品都基于一个序列，或曰一个基本意象，其中12个音以一种规定不变的次序出现。说到这一步，这种音乐材料同豪尔的“纯粹无调性旋律”还是相当的。但豪尔的情况是：几首这种不同的旋律可以十分自由地结合；而勋伯格的情况却是：这种序列是该作品中音乐材料的唯一来源，因而构成了作品的实体。这种作曲技巧即使用这一基本序列的3个倒影形式：逆行（以相反次序排列的音），转位（音程的反向）和逆行转位（前两种的结合）（例24）。这将一个十二音序列增加到四个。而其中每一个音级都能被转换到其他11个音级上去。因此作曲家就有了原来序列的48种排列方式可供使用。而且，这一系列中任一音程都能用八度中互补的音程代替，例如一个上行四度可用一个下行五度、一个下行的半音可用一个上行的大七度代替。加上一个或多个八度还能造出较大的音程。

显然，这种新的十二音结构法把音乐从刚刚获得的自由（这是一种有诱惑力的危险）中解救了出来。的确，新法则比旧的调性法则更为严格。就其严格性说，它们可同高级的卡农技巧相比，而且毕竟是从后者中衍生出了新法则自己的倒影技巧。

在这些倒影形式中，转位是最易听出来的。逆行却需要听众专心致志地听，还要化费一定的脑力。勋伯格本人用了一个比喻来捍卫倒影技巧的使用。他说过，一顶帽子，不管是从上面还是从下面，是从旁边还是从正面看，它总是一顶帽子。然而，是否所有的听众听一个十二音序列都能象看一顶帽子那样清楚，勋伯格诙谐的类比并未说明。

二十年代早期，第一批十二音作品问世时，就有许多其他迹象表明人们在寻求新的结构手法。在奥地利（音乐文化）*传统中成长起来的作曲家，同在欧洲（其他音乐文化）*背景中成长起来的作曲家之间，可谓泾渭分明。维也纳仍将长期是音乐的中心，人们在那儿尽一切努力寻求新的旋律、和声结构。1924年之后，勋伯格的学生们跟着他采取了十二音作曲法，如韦伯恩为人声、小提琴(及中提琴)、(♭B*)单簧管和(♭B*)低音单簧管写的《三首民歌》(op.17)，贝尔格写的钢琴、小提琴和13件管乐器的《室内协奏曲》，以及艾斯勒为朗诵唱、长笛(及短笛)、单簧管、小提琴(及中提琴)和大提琴写的《棕榈河之歌》。这3位作曲家都给十二音法打上了具有他们各自特色的印记。在韦伯恩的《三首民歌》中，(部分是)*十二音旋律、(部分是)*十二音和弦的复合体创造出一种如镶嵌的拼成物。这个系列及其倒影形式被割裂成碎片一般，功能作用由一种变化的固定音型担当。贝尔格用十二音复合体，同时结合使用调性扩展的、或悬而不决的自由段落，他也用类似于《沃采克》中的那些节奏组合形式。艾斯勒用这一方法，目的是创作如勋伯格《月光下的彼埃罗》风格的讽刺情节剧。贝尔格，尤其是韦伯恩，他们的晚期作品表明了运用这种新技巧的方式可以是多么不同。豪尔已从大量可能的十二音排列中挑选出几种基本类型，将它们分类列成44个“音组”。他把十二音旋律分成两个六音部分，彼此具有

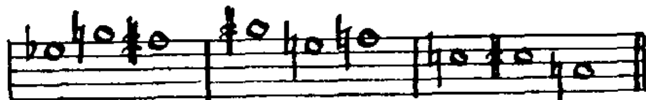
一定的对称关系①。贝尔格则用所谓的"全音程"序列来实验，为特奥多尔·施托姆的一首诗配曲，并用于弦乐四重奏《抒情组曲》中。他的一个学生，F.H.克莱因，特别注重全音程序列，其中之一产生了包括12个不同音和11个不同音程的所谓"母和弦"。而韦伯恩则爱使用只有几个不同音程的序列。这类最有趣的序列在为9件乐器写的《协奏曲》(op.24，1934年)中就运用过，那可归结为3个音的音型：

例25



这三个倒影形式，都是移位(到其他音级上)*的，合起来就构成了十二音序列：

例26



(逆行转位，逆行和转位)。4组中每一组由一个半音和一个大三度组成。这不仅有利于大大简化作曲法，而且也容易听辨了，因为只有一个单一的三音意象及其倒影形式需要辨别。

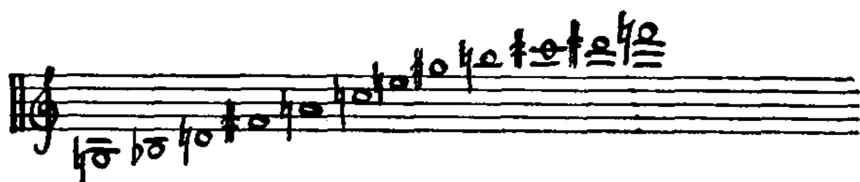
勋伯格也爱用特别类型的序列。他非常重视这种序列，即在低五度转位以后，能够担当基于原序列主题意象的伴奏，而又与原序列的相应部分并无重复音的序列。贝尔格在他最后

---

① "豪尔将每个十二音序列分成两个六音音阶，在每个六音音阶中，把具有相同音的序列分组成为一类，称之为trope(音组)，如第44组，包括了所有以c d e #f #g #a(可用任何次序)为前半部分，以#c #d f g a b(可用任何次序)为后半部分的序列，总共有44组，每组可谓一种调(有两个基本和弦)，从一个trope变到另一个trope，可谓转调。"(据《哈佛音乐辞典》)

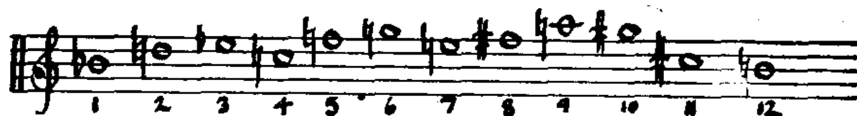
一些作品中用十二音序列作了进一步的实验。他的《小提琴协奏曲》(1935年)用了一个由三和弦组合成的类似调性的序列，那使他能运用复调性技巧：

例27



(g小调和a小调、D大调和E大调三和弦，增三和弦♭B—D—♯F 和C—E—♯G，减三和弦♯F—A—C，以及一个全音序列。)在他最后未完成的作品《鲁鲁》中(最后一幕仅写成缩谱)，贝尔格对这一序列运用了数学方法，扩展了他的材料。这一序列包括这些音：

例28



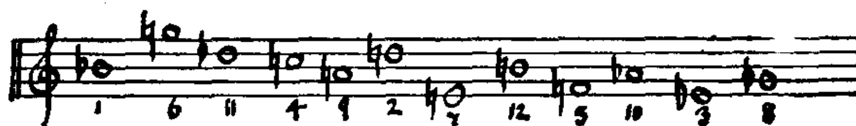

第二个序列是从原系列中每隔 7 个音取出一音组成：

例29



第三个序列每隔 5 个音取一音而得：

例30



这3个不同序列可以说是作为主导主题来使用，每一个都分配给歌剧中的一个特定人物。贝尔格也从原系列中导出4个三部和弦，分配给主要人物露露，作为她的一个动机。他还运用自己发明的其他技巧，从原序列中导出了其余的动机材料、和弦材料。结果产生了一部音乐结构极其严格的作品。但须承认，听众并不能一听就辨认出结构本身。他只有查阅总谱，仔细研究其结构才能理解这部作品。而这种情况决不会损害该作品的艺术特点。所有复杂的复调形式亦是如此，最明显的如尼德兰文艺复兴时的复调，那种形式同样不可能即刻得到听众的理解，除非听众非常熟悉作品所包含的形式技巧（并作过一番研究）*。一部真正的艺术作品有几层不同的意义，引起不同认识程度上的反响。一首极其复杂的巴赫赋格遵循着一种能完全被直觉接受的和声构思。如果作曲家没有在其他诸方面为十二音结构注入生命、令听众易懂，那么细致入微的十二音结构只能成为空洞的数学。但恰恰是贝尔格的音乐，尤其是他的《露露》，明显地使音乐修养不高的听众即刻产生了印象。关于《沃采克》，贝尔格本人说过，他创作这部歌剧的主要目标正是要即刻影响观众的感情。

自第一次世界大战前夕以来，在作曲方面，巴黎曾同维也纳一起成为这种新的大胆尝试的主要中心。一方面德奥音乐不懈地遵循着（日益增长的）*半音阶体系的道路、并坚持让自然音阶体系和调性解体，但与此同时法国却盛行着完全不同的传统。节奏因素在扎根于舞蹈形式的法国音乐中总是起着较大的作用。在这一方面，法国音乐更近似于俄罗斯音乐和巴尔干音乐①。况且在法国，返回到古老的教会调式的调式旋律风格，

① "俄罗斯音乐和巴尔干音乐"，德文原版本中为"斯拉夫音乐和东南欧音乐。"

从未被大小调完全取代。法国音乐坚持了调式，从而防止了自己被半音阶主义的浪潮吞没。即使德彪西和拉威尔最复杂的和声也保留了一种自然音阶的基础，他们的旋律写作从未完全半音阶化。瓦格纳的影响确实给十九世纪最后三分之一年代的法国音乐留下了印记，在有些作品中甚至完全被其左右。但调式感仅仅是暂时地停止了作用。

对德国浪漫主义(这一楷模)*、尤其是对瓦格纳的反动，在十九、二十世纪之交时已经开始。在这方面萨蒂是个关键人物。正是他(的影响)*唤起了德彪西反抗瓦格纳的霸权，他还不断鼓舞德彪西。的确，萨蒂上世纪八十年代末的钢琴曲《萨拉班德》和《吉姆诺佩迪舞曲》既简单纯朴、又精巧复杂，孕育着将在近40年之后才以“新古典主义”的共同名称出现的所有因素。

第一次世界大战期间，法国的反浪漫主义力量加强了。法兰西民族感情的复兴助长了这股力量，这一感情由“法兰西音乐家”的称号（德彪西就是用这一署名写下了他最后一些奏鸣曲）最清楚不过地表达了出来。“六人团”(1920年初它第一次作为一个小组在巴黎公开露面）的美学纲领在语气上是强烈反浪漫主义的。让·科克托在他的宣言《公鸡与丑角》(1918年)中宣称法国现代艺术已同德国音乐的象征瓦格纳断绝了关系。但是他也强调了法国现代艺术与勋伯格断绝了关系：“……虽然我们所有的音乐家和斯特拉文斯基应把某些东西归功于勋伯格，但他主要是个只会在学校黑板上涂写的音乐家。”科克托还不满足于此，他对德彪西也表示了保留，公开宣称喜欢萨蒂，尤其是写《游行》时的萨蒂。宣言是献给以后的“六人团”(见图 8)中最年轻的成员——奥里克的。1918年，奥里克是一个受萨蒂赞助的、自称为“新青年”的音乐家小圈子中的一员。除奥里克外，

这个小组还包括：奥涅格、普朗克、罗兰-马尼埃尔和塔耶弗尔。罗兰-马尼埃尔是那些人中唯一没参加“六人团”的；迪雷和1919年刚从巴西归来的米约一起加入了后来的6人小组。“六人团”作品首演音乐会之后几个月，贾季列夫俄罗斯芭蕾舞团在巴黎歌剧院上演了斯特拉文斯基的《普尔钦奈拉》。这是部独幕舞剧，声乐部分的曲子根据佩尔戈莱西的主题而写，写成了一部组曲，有像加沃特舞曲和小步舞曲这样的古典舞曲。斯特拉文斯基运用古典材料，其方式既是创新的、又是保守的。他在相当大的程度上摈弃了半音阶写作，却用一种技术表明音阶级数及其和弦的关系，这种技术以后被称作为泛全音阶体系。整部作品同浪漫主义和印象主义断然决裂（产生了强烈的影响）**。的确，它标志着斯特拉文斯基自己以前从《彼得鲁什卡》到《士兵的故事》的那种风格的变化。节奏和节拍的创新很少，多调性段落同样罕见。这部作品以及1923年写的《管乐八重奏》清楚地表现了古典主义的目标。在拉威尔《库普兰墓》(1914—17年)之中(福尔拉那舞曲、里戈东舞曲及小步舞曲)，以及在萨蒂1919年写的《苏格拉底》那刻画极其简朴的风格之中，都予示了这种古典主义的目标。

所有这些作品中的古典主义都是从过度朦胧不清的印象主义音响中产生的(一种反应)**。丰富的音色被精确的旋律线所代替。在斯特拉文斯基的《八重奏》中，主要的风格影响是巴赫，还混合了罗西尼的喜歌剧风格。恢复到十八世纪是意义深长的。这一恢复出其不意地消除了其他现代音乐所引起的不平静——这儿就是和声学书中的和弦。然而这些和弦不再参加到平静的进行中，而是从它们通常的进行中移开了、混合起来了，并形成了某种几乎是新的、未曾使用过的东西。斯特拉文斯基的新风格是自然音阶的，(但具有一种特别的意义：)**大、

小调音阶的音仅仅作为整体记在谱上，可以随意把一个音加在另一个之上。建立在三度或四度上的和弦，还有音簇以及结成可自由移动的多声之网的纯旋律线，三者一同出现。主和弦、属和弦不再处于紧张或松弛的关系中，因为它们是同时响出的。调性以类似的方式融合起来了，但不是精巧的和弦融合的结果，而是以模拟的纯朴风格结合起来，米约就将这种风格发展成一种特别技巧。

大约在1920年，试图丰富音乐语言和试图革新音乐语言这两种倾向分道扬镳了。十二音技巧需要作曲家服从音乐材料日益增长的自律；新古典主义则试图乞灵于人们已熟悉的形式的魔力，即使那只是穿着借来的古代长袍。二者都没有被它们的创造者用作革命的号召。二者都自称是舆论有激烈争议的保守主义。

浪漫主义之后的音乐，自由的无调性，甚至勋伯格早期的十二音作品都试图在旋律、和声与节奏（过渡）*中获得难以捉摸的细微差别。另外，斯特拉文斯基早期的新古典主义音乐却全然消除了进行中细微差别。《八重奏》的力度记号很清楚地表明了这一点，这首乐曲中没有“渐强”和“渐弱”，只用了强(f)和弱（P)。它恢复了巴洛克音乐阶梯式力度的技巧，然而这一技巧并不是表现宫廷显贵的气派，而是以其突然的爆发和意想不到的沉寂引起人们的震动

在《八重奏》结尾处是一个赋格段，这在斯特拉文斯基的成熟之作中是最早的一例。实际上是一种类似的赋格段，亦是一种有意识的姿态，意在这样的形式，即：形式的美仍受到人们的承认和模仿、但其内容已没有什么意义。后来斯特拉文斯基写了几部这类赋格。最著名的例子是《诗篇交响曲》(1930年)的二重赋格，这部作品的合唱和乐队中(自由的)**线性声部写作产

生了极端刺耳的不谐和音。新古典主义（历史性地重新确立）*表明了自己具有革命的特征，可以说这是违反了斯特拉文斯基自己意愿的。从雷格尔时代起，赋格已被用作半音音阶自由堆积的工具（这一过程的完善是由一种和谐的旋律线来保证的）*，这一发展现在（却由于风格的原因）*突然中断了。

勋伯格认识到了他必须弃之不用的那些思想的革命含意。他的《三首混声合唱的讽刺歌曲》（op.28，1925—26年）矛头是指向斯特拉文斯基及其同时代作曲家的。在讽刺歌曲第3首中（即大合唱《新古典主义》），他有所指地把一个下降的C大调音阶和一个上升的"黑键上的"五声音阶音型结合起来，形成了一个十二音复合体。当然，音乐上产生过许多源自斯氏早期新古典主义的无价值之作，但是兴德米特、奥涅格和米约却也写出了很有价值的室内乐。斯特拉文斯基本人的风格亦发展到了不朽的《俄狄浦斯王》和《敦巴顿橡树园》协奏曲中的那种清澈协调（的织体）**，那真正是忠于巴赫的。他这条道路上后来重要的阶段是以两首交响曲（1940年的《C大调交响曲》和1946年的《三乐章交响曲》）、芭蕾舞《奥菲欧》、以及最后的歌剧《浪子的历程》为标志的，在最后这部歌剧中，喜歌剧和正歌剧的幽灵操起了一种半引文式的、深奥隐喻式的语言。

早在斯特拉文斯基和法国新古典主义者之前，布索尼已指出回到巴赫的道路。他的《对位化想曲》（作于1912年）是试图完善巴赫《赋格艺术》的巨大尝试，被认为是扎根于浪漫主义和声之中的。然而有时在曲式上的关键之处，它却面向一种多调性方式的、新的和声概念。1920年，布索尼第一次清楚地发出了"年青的古典主义"的号召。在致批评家保尔·贝克尔的信中，他要求"所有早期实验的成果都应加以分类、利用和掌握，应转变成能持久的、美的形式。"他提倡"离开主题主义，恢复旋

律作为声部写作和音乐运动的主导原则、作为灵感与和声两者的源泉或母体：简言之，回到复调的最高级形式上去！”他呼吁作曲家抛弃主观主义，重新捕捉绝对音乐的明朗特色。

科克托1922年听了斯特拉文斯基的俄罗斯古典主义喜剧《玛芙拉》，他想到了某种“在虚谷边缘上平衡”的景象。他谈到了小丑们在一堆平衡的椅子顶上弹曼陀林。这幅画面表明了布索尼那“重新捕获到的明朗”与萨蒂音乐之间的密切关系。后者《游行》中的市场音乐同他为临终谈话的苏格拉底写的音乐本质上没什么两样。萨蒂一生都在追求一种“朴实无华的音乐”，从《穷人的弥撒》中的神秘和弦，经过《萨拉班德舞曲》、《吉姆诺佩迪舞曲》和《格诺西安纳》，直到讽刺钢琴曲、《游行》中的通俗舞蹈以及乐队作品《三块宝塔式蛋糕》都是如此。由于有了他，法国反浪漫主义的潮流进入了一个禁欲主义和讽刺嘲弄激情的阶段。在《苏格拉底》(1919年)中，丰富的管弦乐音响完全遭到了抵制；它那古风的平行四、五度①，刻板的固定音型和严密的主题乐段，即使是假装的贫乏，但终究还是贫乏。这种音乐产生一种稳定的效果，但其方式完全不同于德彪西静止的、拉长了的音响，也不同于拉威尔半音阶体系的交叉之网，后者奇特地、然而却是经常地同音阶(的音级)**密切相联。萨蒂以新古典主义典型的自相矛盾，把《苏格拉底》称作为一部“交响戏剧”：但这部作品既不是交响曲，也不是戏剧。虽然这一名称后来激励了斯特拉文斯基，他的《俄狄浦斯王》(1927年)是对《苏格拉底》某种延迟了的响应，它完成了萨蒂为之提供了蓝图的美学纲领。

德奥古典音乐的历史是一部主题“资本”聚增的史话。法意

① “平行四、五度”，德文原版本中为“平行五度、八度。”

音乐，就它们受德奥传统的影响而论，也是遵循这一发展的①。主题材料的扩展是个渐进的过程。塞·巴赫和海顿的古典奏鸣曲式只满足于用两个对比性格的主题。从它们之间的对话（打个譬喻，从"男女"对立的辩证统一）中产生了一个中间发展部分，或曰展开部。从贝多芬到布鲁克纳，主题数目上升到4个，主题本身扩展，形成了主题组。同时，尤其在布拉姆斯作品中，展开部愈来愈成了奏鸣曲乐章的主要部分，或者说成了整个作品进程中的缩影。后一阶段则是（全面的）**多主题手法。在马勒、施特劳斯和早期勋伯格作品中，丰富的乐思，或曰"主题材料"，导致了结构上的多样化②，这对听众的理解力是个严峻的考验。

新古典主义采取了一种反对这一曲式扩展的形式，作为制止这种扩展的手段。两个、（3个）**、4个或无数个主题被单主题法代替了。曲式应从一个单一的乐思中产生出来，如在巴洛克（协奏曲）*音乐中那样。中世纪基督教会作曲家的惯用法，"单一主题衍生多主题法"（Plures ex una），获得了新的意义。甚至巴洛克的形式，特别是大协奏曲，再度盛行，这几乎是势在必行的；早期无复杂展开部的简单的奏鸣曲结构也碰到了这种情况。德彪西作于第一次世界大战中的奏鸣曲正表现了这种新兴起的简洁的趋势。1918年之后，年青的法国作曲家本能地视这些奏鸣曲为楷模。米约和普朗克的室内乐队以及奥里克比较简单的作品都应这样理解。甚至奥涅格，这一小组中唯一一个不完全赞同其反浪漫主义哲学的、并一直忠于瓦格纳思想的人，在二十年代早期也用一种简化的、早期古典主义的方式写

---

① 这两句德文原版本中为"浪漫主义音乐的发展史，就其继续德奥古典音乐而论，即是乐思"资本"的增多。"

② "多样化"按德文原版本译出，英译本中为"复杂化"。

作音乐。由简单的舞曲汇集而成的巴洛克组曲，在十九世纪曾退化为“性格组曲”，却又再度盛行。新的组曲形式也为现代舞曲留有了余地，那些现代舞曲对当代音乐的节奏产生了影响，如：拉格泰姆、步态舞、狐步舞和探戈等。所有这一类现代舞曲的典范是斯特拉文斯基的《士兵的故事》。比利时批评家保尔·柯拉尔在一篇发表于1925年的关于现代音乐风格的简短概论中指出：新古典主义简化的信条，同法国民族感情的复兴之间有着联系。

这种追溯既往的趋势，回到古典音乐和巴洛克音乐的趋势，并不限于法国。在德国也有类似的运动，那正围绕着欧洲的重要人物布索尼身上。在他的歌剧《阿莱契诺》(1916年)中，在他晚期的一些钢琴小奏鸣曲中，以及钢琴曲《托卡塔》中，布索尼对他自己“年青的古典主义”的号召身体力行。他的思想鼓励了年青一代的德奥作曲家。例如兴德米特在1920年和1923年间写了一系列一、两件乐器的奏鸣曲，那些曲子在形式和风格上都类似当代的法国音乐。他的《钢琴组曲》(1922年)在巴洛克结构中运用了美国舞蹈节奏。协奏曲 op.36，op.38 和op41 是以巴洛克独奏协奏曲和大协奏曲精神写成的。维也纳作曲家恩斯特·克雷内克风格虽然接近勋伯格学派，接近他的老师弗朗茨·施莱克尔，他在二十年代却也开始写大协奏曲，例如 6 件独奏乐器和弦乐队的《大协奏曲》(op.10，1921年)和(小型管弦乐队的)*op.25，以及长笛、小提琴、羽管键琴和弦乐的《小协奏曲》(op.27)。他也作了一首钢琴曲《赞美诗主题的托卡塔和恰空》，以及以同一主题写的舞曲组曲。

对民间音乐的兴趣再度兴起，激起了作曲家努力（为现代音乐)*创造简化结构的新手段。重要的作曲家，如巴托克和科达伊、法雅、希曼诺夫斯基和亚纳切克，都运用了民间舞曲和

民间歌曲，不是作为主题材料，而是用作他们自己创作的主题的原型。巴托克的钢琴《组曲》(1916年)和乐队的《舞曲组曲》(1923年)，法雅的《三角帽》和亚纳切克的《小交响曲》正是这种精致的现代主义的例子。最善于接受各种民间影响的法国作曲家是米约。尤其他同巴西民间音乐的邂逅在他1918年之后的音乐中留下了许多痕迹，突出的如《巴西的城市》、芭蕾舞《屋顶上的公牛》。米约经常把新古典主义的形式、有民间音乐色彩的主题和复杂的多调性写作集结起来，成为一种和谐的综合体，手法很接近于维也纳学派的泛半音阶体系。

这种杂交① 和重迭是1918年和1930年之间所创作的音乐的特点。的确，勋伯格早期的十二音作品，op.23中的圆舞曲和《钢琴组曲 (op.25)，在它们对形式的态度方面比勋伯格本人所允许的更接近于新古典主义。甚至最严格的早期十二音作品之一，《管乐五重奏》(op.26) 的 4 个乐章，也遵循古典主义曲式格局：第一乐章奏鸣曲曲式，带三声中部的谐谑曲，回旋曲等。同样，贝尔格的《室内协奏曲》(1924年)也结合了大协奏曲形式。

的确，还有类似之处。我们看见在新古典主义中最重要的形式趋势是把所有的材料减少到单一的乐思：布鲁克纳、马勒和(早期)**勋伯格主题的过于丰盛已被单主题法代替了。但这惊人地同十二音技巧一致。勋伯格的原则是：一部作品中所有的因素都应来自于一个单一系列，这同样也是单主题法的原则。正是这一点把勋伯格及其信徒的序列作曲同豪尔的十二音音乐区别了开来。豪尔把可能存在的无限多的十二音旋律归并在一起集成较大的形式。勋伯格意在作品最严格地连贯一体，他用倒影形式、移位以及基于原序列的和弦组合确保了这一

① “杂交”按德文原版本译出，英译本中为“相反的倾向”。

点。

古典主义概念丰富的内涵尚未被发掘出来，那是一种自1920年以来经历了许多变化的概念。它一头包括勋伯格直到《七重奏组曲》(op.29，以奇特的浪漫主义民歌《塔劳的恩馨》为主题的十二音变奏)的十二音形式，另一头它却又享有同超现实主义迷人、然又反常的关系（比较基里科早期的绘画，马克斯·爱恩斯特抽象派的拼贴画和萨尔瓦多·达利的成熟之作），（这是两个相反的极端）**。值得注意，后者这一不相称"婚姻"的产物多是舞台作品，例如普朗克的《泰拉西阿斯的乳房》和弗吉尔·汤姆森的《三幕中的四圣人》。

虽然古典主义最先在拉丁国家提出并形成，但今天这些国家的作曲家却同它的整个美学（和伦理学）*南辕北辙了。法意当代音乐，尽管有它的理性，现在的集中表现却是达拉皮科拉和梅西安式的激情和表现的热潮。然而，已有人试图把古典主义和当代音乐的某些学说和看法联系起来。

# 6. 修正与回复[①]

1908年，法国社会学家乔治·索莱尔(1847—1922)对进步这一观念表示了怀疑，称之为“十九世纪有魔力的词”。不相信人类知识和文明的各个领域在不停顿地进步，这种看法已不鲜见。卢梭早先就曾对进步这一概念是否适用于纯智力领域表示过怀疑。艺术史表明，价值并不总是随着时间的推移而升值。我们不能当真这样说：古典时期的音乐比巴洛克时期的音乐好，通奏低音的单声部音乐优于尼德兰的多声部音乐。的确，我们可以说这是艺术语言的丰富，但这些丰富总是以牺牲艺术语言的其他要素作为代价换来的。欧洲多声音乐的发展是一项登峰造极的文化成就，但随之而来的却是节奏与节拍的贫乏。与瓦格纳之后的浪漫派和声并行的情况，则是忽视对位技术。十九世纪，活塞圆号、活塞小号及其他一些乐器的发明在乐队音色领域里引起了革新，但却妨碍了对音乐思想的鲜

① 本章德文原版本中标题为“修正”。

明刻画。然而十九世纪的美学家发展了一种进步的理论，它一直留存到现代。比利时作曲家、音乐家弗朗斯瓦-约瑟夫·费蒂(1784—1871)1830年声称："艺术没有进步，只有变化"，但这话(长久)* 不为人们注意。费蒂了解一些欧洲以外的音乐（他认为这类音乐同欧洲音乐地位是相等的），这一点加强了他的上述结论。

音乐进步这一信念却受到了瓦格纳理论的大大促进，他认为自己的"综合艺术作品"取代了艺术发展所有早期的形态，使他们成了多余的东西。无疑，创作过程的理智化，对仅依靠模糊直觉写作的方法来说，是一个进步。1847年，瓦格纳写信给后来令他惧怕的批评家汉斯立克：

> "不要低估了理智的力量，无意识产生的艺术作品属于远离我们的另一个时代：属于高度文明时代的艺术作品只能是意识的产物。"

但是瓦格纳和他的支持者当时和以后都没有认识到：作曲家可以不求助于对进步和那种天真浪漫的信念、而继续写出作品来。威尔第最好的意大利歌剧是以一种民族传统的精神写的，这种传统只容许情节内容上的基本改动。然而威尔第对从蓬基耶利到普契尼的意大利真实主义乐派、以及对直到达拉皮科拉的现代意大利歌剧都起过有益的影响。《茶花女》包含着音乐戏剧的种子，这一风格如同《指环》中的美学理论一样，对后来都是重要的。

布拉姆斯还是一位青年作曲家时，有一度曾受瓦格纳的影响，后来以自己1860年之后所作的室内乐、交响曲、协奏曲中新的活力鼓舞了绝对音乐。他在新的音乐语言中，用上了陈旧的、几乎已为人忘却的恰空和帕萨卡利亚形式、调式和声、以及巴洛克的节奏和乐句结构等技巧，树立了一个在二十世纪音乐中依旧可行的典范。雷格尔、兴德米特、布索尼和埃尔加从

他的榜样中得益不浅。正如威尔第以其无愧于独创天才的那种精僻的洞察所指出的："回到古典，即是进步"。他的这一说法是正确的，并不因为被其天才的对手不断地贬低而有所减色。

现代音乐史上不乏回复和自我修正的例子。当施特劳斯在《莎乐美》和《埃莱克特拉》中超越调性界限时，对自己所开拓的谜一般的黑暗世界产生了一种恐惧，而那种心理又制服了他。他感到不能再大胆地朝前走了，他那种大胆精神在那一时期（即1908年夏）还一直是他作品的特色。虽然他的思想还处于莫扎特和瓦格纳这两种互相冲突的影响的争夺之中，他却有意离开了那时一直由他本人所体现的"新德意志的"进步思想。随着作于1909年5月和1910年9月之间的《蔷薇骑士》的问世，传统的优美又回到了现代音乐之中。在《莎乐美》约翰的场景里和《埃莱克特拉》降A调的音乐中，偶然有作为对比使用的辉煌而不中断的调性段落，这却使《蔷薇骑士》整部音乐顿时生辉。甚至（不多的点缀性的）**多调性片段，例如"银蔷薇"① 音乐中钢片琴上"离调"的三和弦，也未使贯穿全曲的辉煌音调有所失色。施特劳斯让圆舞曲节奏得到充分发挥，从而令人啼笑皆非地使他（所沉湎）*的时代错误的风格臻于完善。当然歌剧的情节发生在圆舞曲时代之前，即在玛利亚·特累莎② 时代。然而施特劳斯感到，要描绘乔装打扮和不相称婚姻的喜剧，小步舞曲和加沃特舞曲已不算是令人满意的手段。音乐本身披上了新时代的外衣，虽然也并不属于它所产生的二十世纪这个时代的音乐。《蔷薇骑士》在德累斯登首演后不久，就到米兰的斯卡拉歌剧院上演，这时未来主义者起而抗议施特劳斯"背叛"了现代音乐。

---

① "银蔷薇"是剧中人奥克斯男爵要求非法订婚的信物。

② Maria Theresia(1717—80)，奥地利公主，匈牙利、波西米亚女王，是一个欧洲历史上有过影响的女人。

然而，(成就不仅承认了实践家施特劳斯是正确的，而且也间接地为现代发展赢得了广大的听众阶层)*，事实上《蔷薇骑士》并没有勾销《莎乐美》和《埃莱克特拉》的成就。它确实继承了前两部作品中和声和乐队色彩的技巧，因而可以说反过来帮助了我们去理解那前两部戏。在作于1914年至1918年间的《没有影子的女人》中，施特劳斯再次回复到了《莎乐美》和《埃莱克特拉》中许多激进的程式中。虽然在这期间，他创作上经历了另一次大转变。《阿里阿德涅在纳克索斯》(1911—12年)把他早年歌剧的庞大乐队减少至只有35个演奏员的室内乐团的规模。

1906年，勋伯格进行了一次类似的紧缩。在《佩雷亚斯与梅丽桑德》(1903年)和《乐队的六首歌》(OP.8，1904年)巨大的乐队编制之后，是15件独奏乐器的《室内交响曲》。(从这种风格中)*所产生的作曲技巧和音乐语言上的种种可能性在《月光下的彼埃罗》中发展得更远了，其演奏组只剩下8件乐器(5个演奏员)。斯特拉文斯基也写过特大乐队的《春之祭》(1912—13年)，后来又喜好使用少数几件极其鲜明对比的乐器的室内乐重奏，尤其是在到《士兵的故事》(1918)为止的作品中。《士兵的故事》的音乐就象交响乐队骨架的音乐，单簧管和大管代表木管组，(活塞式)*短号和长号代表铜管组，小提琴和低音提琴代表弦乐组。室内乐风格就随着这些室内乐演奏组一起进入了现代音乐的语言之中，而在此之前，现代音乐还是大多涉及庞大的配器的。如果在乐队音乐丰富多彩方面遭到了损失，那么在多声竞言的清晰方面已得到了收益。通过使用数量更多的乐器而继续发展，这样的信念并不是永远就消失了。在《乐队歌曲》(op.22，1913—16年)中，勋伯格试图借助于乐队的合唱式编排，创造一种新的乐队风格。他作于1917年、但后来没有完成的清唱剧《雅可之梯》本来要用一支巨大的乐队，其编制为：

双簧管20，单簧管24，大管20，圆号12，小号10，长号8，低音大号6，竖琴8，小提琴50，中提琴30，大提琴和低音提琴各30，以及许多其他乐器，外加13个独唱演员和一支720人[1]的合唱队。然而，尽管我们知道这部清唱剧的后面作曲家头脑中的构思，我们还是可以确信：勋伯格并不自信进步将随着日益增大的数字而来。他设想运用极其斑驳的乐队色彩，在这一计划中，用合唱方式处理单种音色起了作用。《雅可之梯》其织体室内乐般的清晰完全不同于施特劳斯音乐的巨大音响，如同样作于第一次世界大战中的《阿尔卑斯山交响曲》那样。勋伯格在他以后的作品中，显示出对室内乐重奏的偏好。

但是还有其他同乐队人数无关的修正和回复的例子。现代音乐的反对者因现代音乐（语言）*的复杂和（句法的）*难解而不断责备它。同公认的（技术和结构）**思想决裂的每一种艺术形式（和手段）*都会遇到这样的责备。摈弃调性、引进新的不平衡节拍，甚至在第一次世界大战前，就已导致了（对新音乐）*理解上的危机。1913年两部现代作品上演所引起的两桩著名的丑闻是引人注目的。3月31日，维也纳音协大厅的一次音乐会，首演贝尔格的《乐队歌曲》（阿尔藤贝格词），就是在混战中结束的，不得不由警察来恢复次序。5月29日，首演斯特拉文斯基的《春之祭》，由彼埃尔·蒙特在巴黎香榭丽舍剧院指挥演出，引起了同样的反应。今天两部作品都成了（交响音乐会）*标准的保留节目。当时，它们音乐语言之新奇似乎是引人争议的、（令人不能容忍的）**。

一部艺术作品同其观众的关系是美学、心理学、社会诸条件的总和。在各个时代，艺术都划分成为广大观众而作的和为

---

① “720人”系德文原版本中提供的数字，英译本中为“700多人”。

行家而作的两大类。后一种情况中行家鉴赏的程度可达到这样的水准：艺术家几乎能够同有辨别力、学识渊博的观众进行一种互相之间的交流。这种合作的情况实际存在于古代中国，那时的作曲家仅仅为某一个完全熟悉其思想的听众演出。十四世纪法、意两国“新艺术”的作曲家只为有高度修养的行家和赞助人这样的小圈子写作。歌剧也是大约1600年产生于佛罗伦萨类似的行家小圈子中的。然而，这两个时期，也都产生了通俗的音乐，如乡村与城市街头演唱的歌曲。其中有一些，例如《武装者》，就被尼德兰的对位作曲家拿来改编，结合到极其复杂的、集卡农和倒影技巧之大成的教堂圣乐作品之中。

在欧洲一些主要的音乐国度中，民间音乐不再是一股活跃的、多产的力量。当然，民间歌舞在农村地区依然代代相传、十分活跃。但是民间音乐已成了过去的遗产。在十九世纪的进程中，农民中代代相传的民歌已为城市娱乐性舞台作品中的流行歌曲所取代。巴黎和维也纳的小歌剧就是这种流行音乐的一个主要来源，也正是这种小歌剧让其得已广泛流传。今天现代城市中的青年人唱流行歌曲，而不唱已从城市里给挤走了的民歌。二十年代以来，有声电影扩大了城市流行音乐的出路。近来流行音乐又由有力的、影响广泛的宣传工具电视（无线电和唱片）**加强了。

日益深奥的现代音乐使观众减少了，这就使青年作曲家面临着精神和经济两方面的问题。他们在自己作品最低限度的传播和轻音乐天文数字的销售量之间进行了比较，这足以令他们深思。对一种只允许极其严肃的作品让一小群行家聆听的制度，我们又有什么好说的呢？这个问题对那些在音乐语言中作出了最大革新的（中欧，特别是）*德奥作曲家尤为尖锐。二十年代中期，努力寻求一种解决办法的维也纳作曲家之一便是恩斯

特·克雷内克(生于1900年)。克雷内克在他1948年的《自我描述》中描述了当时发生在他所全神贯注的两个方面的斗争，即：一方面是深奥的倾向，另一方面是想对观众产生影响的愿望。他写了刺耳的、不谐和的、避免调性的音乐，在先锋派音乐节上给人们留下了强烈的印象，但突然又转到了相反的另一个极端。他的喜歌剧《跃过影子》无顾忌地大胆抵制了他那现代主义的同时代人以及他自己早期作品中那种(怪异的)**深奥。这部作品中有流行的狐步舞，以加洛普舞的形式对奥芬巴赫的滑稽模仿，取自怪诞电影中的人物，受虐狂般的合唱，带班卓琴、汽车喇叭和（火车)**汽笛的乐队。约在同一时候，(在瑞士逗留期间)*克雷内克接触了现代法国艺术，并立即为其轻快的格调所激励。

> "我得出了结论，构成我作品基础的设想,到那时为止仍是站不住脚的。根据我的新观点，音乐应符合你写作对象的听众所公认的需要；音乐应是有用的、娱乐的、实际的。"

正是以这样的信念，克雷内克写了爵士乐歌剧《容尼奏乐》(1925—26年)的脚本和音乐。1927年在莱比锡首演获得巨大成功，以后的两年中，又在整个欧洲一百多家戏院上演过。这部作品甚至在苏俄和美国也上演过。它为整整一系列类似的作品树立了榜样，这类作品一般统称为"时代歌剧"(Zeitoper)。它们的特点都是集流行音乐、极其现代的作曲技术、新奇的舞台装置、当代神话中的时髦人物为一体。

尽管获得了空前的成功，克雷内克并没继续走这条道路。然而，由于用过了这些形式,他的风格获得了一种轻快的笔触，这使他后来比较严肃的作品获益不浅。他的《奥地利阿尔卑斯山旅行记》(1929年)明显地回复到了浪漫技术；这部作品是舒伯特式的组歌，作曲家自写的歌词奇异地将现代的世俗生活和

抒情、哲理性的遐想融合了起来。

克雷内克是弗朗茨·施莱克尔(1878—1934)的一个学生，后者的3部歌剧，即：《遥远的声音》(1901—10年，首演于1912年)，《标记》(1913—15年，首演于1918年)和《掘宝人》(1915—18年，首演于1920年)，在二十年代(歌剧的)**黄金年代在德国(在某种程度上还有德国以外)的舞台上占有主导地位。施莱克尔的音乐与众不同地融合了临于调性边缘的现代和声、普契尼风格的意大利美声唱法和源于法国印象主义的音响。他是位杰出的教师，1920—32① 年间任柏林音乐学院院长，训练出大批的学生，其中包括克雷内克和阿洛依斯·哈巴。他也是勋伯格的终生好友。

导致克雷内克写通俗音乐的因素同勋伯格乐派是根本不相容的。勋伯格学生中只有一个人写音乐时考虑群众的要求，就是汉斯·艾斯勒，他是在二十年代中期改变自己的音乐目标的。艾斯勒1918年到1924年间在维也纳曾从勋伯格学习，在这期间曾用扩展的调性和十二音技巧写室内乐（和歌曲)*。那时他已和社会主义者的圈子取得了联系。他在自传体的笔录中写到：

> “我大约在1924年秋移居柏林。阿图尔·施纳贝尔对我的作品很感兴趣，他的学生演奏我的钢琴作品。我以作曲和教书谋生，但吸引我的却是工人运动。这导致了我和老师勋伯格的冲突，他不赞成这样的活动。此时，我正在写作钢琴音乐、室内乐、声乐和乐队作品，这些作品后来在巴登巴登和柏林的音乐节上演。我获得了一些成就，但我不满足。我不喜欢传统的观众。我想表达一些新东西，为此，我需要新的听众。因此，我必须再次从头开始。”

关于艾斯勒以后的音乐发展（这一发展完全取决于他的政治信仰)，我们还有东西留待下文再叙说。他的《女高音与钢琴：

---

① 英译本中为“1933年”。

剪报》(1926年)用辛辣的笔触滑稽模仿浪漫派的抒情风，表明他转变到了自己后期那种极其简化的风格。艾斯勒同布莱希特的会见对他的艺术的影响是决定性的。

兴德米特(见图 9 )是试图把现代音乐呈献给新的观众阶层的又一位作曲家。他为业余爱好者和学童写的声乐、器乐作品，例如《演奏音乐》(Spielmusik)和《三声部歌曲》(op.43)，给弦乐演奏者写的《学校作品》(op.44)都作于1927年。以后又写了《为业余爱好者与音乐之友而作的演唱音乐与演奏音乐》(op.45)。其中包括经常演出的《音乐夫人》(Frau Musica)，带乐器的两声部卡农，还有其他的乐曲，在音乐语言方面都大大简化了。在歌剧《每日新闻》(1929年)中，兴德米特追随克雷内克写了喜剧性的"时代歌剧"。音乐充满了滑稽模仿；女主角劳拉在洗澡时唱起了一首咏叹调，赞美热水供应。情节围绕着一桩离婚案；爵士节奏与大胆的和声与复调并置。在兴德米特的作品中，这种简化的风格最初是当作嘲讽运用的，并没考虑到基本的审美因素。这同他对作曲简单"实用"的态度是吻合的：他很少关心美学原则，完全沉浸在音乐写作之中。他在剧场乐队和当时著名的"阿玛尔弦乐四重奏团"担任小提琴手和中提琴手的技艺，他对作品中每一件乐器和每一种作曲技巧了如指掌这一事实，都同勋伯格乐派类似科学的抽象主义理论有鲜明的对照。这位乐匠的态度对现代音乐的作曲技巧有重大的影响：那也为兴德米特本人后来朝着更加多样化、大众化形式的修正过程的发展准备了基础。

象艾斯勒一样，兴德米特有一个短时期同布莱希特有联系，同他合作写了《训示曲》(Lehrstück，1929年)，一部对社会极其不满的作品。然而，他以后通过古老的德国民歌发展了一种新巴洛克风格，有点类似于斯特拉文斯基拟古的方法。兴德米

特日益增长的严肃性以及对过去的倾向性，在同诗人G·本恩合作写的清唱剧《不停顿》(Unaufhörliche，1931年) 中有力地表现了出来。这部作品的歌词令人印象深刻，证实了作品反对物质主义和现代世界日益增长的机械化。兴德米特的音乐具有复调的灵感，以起伏宽广、简明易懂的旋律写作为基础。这部哲理性的作品之后不久，便产生了歌剧《画家马蒂斯》的脚本和音乐，剧中兴德米特用了（德国文艺复兴时期的）*画家格吕内瓦尔特的形象，来体现反抗一切政治压力的艺术天才。

《马蒂斯》的音乐风格多是拟古的。同以往兴德米特的作品相比，给扩展的调性段落所留下的位置更多了。音乐明显地运用了格里高利圣歌和传统的宗教性民歌。在进行中有时涉及了十二音音乐，但就作曲技巧来看，没有什么广泛影响。正如在兴德米特早期舞台作品中，突出的如《卡尔迪拉克》(1926年)，其结构骨架由古典的和巴洛克的声乐、器乐形式组成。

最初，兴德米特就急于为自己的作品制定理论基础。作为一个受勋伯格影响的青年作曲家，他早已越过了调性的界限，早就喜好常用越轨的和声方法，其中包括多种传统和声所不容的和弦。但他越是在作品中结合传统因素，就越是反对音乐无调性联系的思想。德国的政治事件迫使他移居国外，1940年定居美国，在那里继续了他1927年在柏林音乐学院开始的教学生涯。在柏林的最后几年(1934—36年)，他写了一本作曲教科书的理论部分，这部教科书在1937年和1939年（分两部分）**发表，书名是《作曲指南》。

兴德米特在自己的书中，从自然泛音音列讲起，从泛音得到了半音音阶。这使他可以将互相之间最无关的和声现象联系到一个根音上。这一过程有点牵强附会，在某些部分完全是纯理论的。兴德米特又用他的根音理论建立了一种和弦等级制，

引进了关于“和声差”(Harmonische Gefälle)这一富有成效的概念。他在这本书的分析部分将自己的和弦理论用之于从十四世纪到今天的作品上。他分析了：中世纪一部单声部的乐曲，《最后审判日》(Dies Irae)，马肖的一部叙事曲，巴赫《f小调三声部创意曲》，瓦格纳《特里斯坦》前奏曲，斯特拉文斯基《钢琴奏鸣曲》第一乐章，勋伯格《钢琴曲》(op.33a)以及他自己的《画家马蒂斯》前奏曲。

勋伯格作品是这些分析中最令人怀疑的。那令人想起这样的企图：在自然物体中硬塞进但丁的容貌特征或者一匹跳跃的马儿的轮廓，这样来解释其形态：(富有想像精神的)*古人将星星聚集成星座，如大熊座、天琴座和天蝎座等，这种方法也有这同样的朴素思想。兴德米特没有停留在理论上。他将结论用于自己早期的作品中。这些早期作品的和声写作总有独创性，经常表现出天才的笔触；据里尔克诗歌而作的组歌《玛丽的一生》(1924年)，歌剧《卡尔迪拉克》和其他作品到那时都完全修改过了，在他理论中无法解释的和弦进行，被以新的“和声差”为基础的进行代替了。

二十年代、三十年代没有一个作曲家作过像库尔特·魏尔那样激烈的大转变。魏尔1900年生于德骚，与克雷内克同年，1921年加入布索尼的高级班。然而学生时代所写的作品（著名的有《小提琴和管乐队协奏曲》〔1924年〕）几乎没受到布索尼的“青年古典主义”的影响。较之拉丁民族的形式主义，魏尔还是更接近于马勒和勋伯格。他1925年到1927年在歌剧方面的早期尝试：《主角》(Protagonist)和(喜歌剧)*《沙皇让人照像》(都是格奥尔格·凯泽尔的脚本)以及芭蕾歌剧《皇宫》(伊万·戈尔作词)，都是用表现主义风格写的。其中还点缀着爵士节奏和探戈节奏。

1927年魏尔遇见了布莱布特，并立即被他的戏剧观点说服了。1927年春，他们首次合作写了歌唱剧《马哈戈尼》，这是一部包括布莱希特《家用宗教箴言故事集》(Hauspostille) 中的5首诗的简明的作品，其中一些用了布莱希特自己写的旋律。这部作品后来扩展成大型歌剧《马哈戈尼城兴衰史》(1929年)。在上述这两部作品之间是《三分钱歌剧》。这部著名的作品是盖伊和佩普施在1728年上演于伦敦的《乞丐歌剧》的现代改编本，歌曲是该歌剧的主要特点。正如在《马哈戈尼》中一样，作者有意识地摈弃了现代音乐的复杂性，极端简单明了的旋律同原始的调性和声，简单的舞蹈节奏联系到了一起。音乐不用转调，仅仅从一个调跳到另一个调。声乐部分简单易懂，不用歌手，连演员都能演唱。同时乐队又是一支带几件爵士乐器的舞蹈乐队。这部作品的音乐对舞台演出是理想的，其音调一听便能用口哨吹出。

魏尔(的修正)*甚至比(年青时代的)*克雷内克的爵士乐实验走得更远。《三分钱歌剧》所取得的成功也比二十年代任何其他的“时代歌剧”要大得多。魏尔的技巧通过音乐中所有原始的效果表现了出来。一个受过普通音乐训练的轻音乐家绝对写不出形象这样简单、而又精致的旋律来。这一点似乎是这部作品经久不衰的秘密。《三分钱歌剧》在世界各地连续演出了40年。“小刀马克”演唱的街头叙事歌① 犹如一枝“万年青”，是一支经历了几个十年、反而日益充满青春活力的流行歌曲。魏尔和布莱希特的这部作品对歌剧以后的发展留下了重大的影响。他们的歌曲形式在艾斯勒、保尔·德骚、鲁道夫·瓦格纳-雷戈尼和

① Moritat，十七—十九世纪街头流浪歌手在手摇风琴伴奏下用单调的方式演唱的歌谣，有动人的故事情节，结尾有道德说教，经常还在黑板上将故事用图画出。

博里斯·布拉黑尔等人的作品中，以及三十年代起的美国音乐剧中，都打下了印记。

那些认为未来的音乐必然日趋复杂的作曲家必定会将《三分钱歌剧》视作一场惊人的、幼稚的胡闹。它难道不是粗俗地背叛了现代运动？它难道不是轻率地将上一代人辛辛苦苦获得的基础废弃不用？勋伯格及其信徒不得不责备布莱希特和魏尔的合作，正如他们同样攻击艾斯勒投身到社会批评之中一样。勋伯格辛辣地讽刺到："魏尔又将3/4拍还给了我们。"

这种音乐是低廉的，这是更为重要的反对者的论点。同复杂的十二音结构相比，它似乎实在太容易写了。然而，简单的风格实际上经常会比复杂的风格产生出更多的问题。有独创性的艺术家如果仍遵守自己施加的规则和其材料本身固有的规则，那他反而会被迫处于一种可能是不健全的附庸地位。在许多情况下，才能稍逊的作曲家觉得遵从一套规则比较容易些，因为有了掩饰的机会。

艺术的结构规则可以用纯技术的方式掌握，但是结果是没有灵感而成了假艺术。罗曼·罗兰在他的小说《约翰·克里斯朵夫》中描绘了一个炮兵军官，他能够非常熟练地写出极其复杂的卡农。这位军官骄傲地把他的卡农拿给（作曲家）*约翰·克里斯朵夫看，后者惊讶地发现，尽管乐曲结构精巧，但缺乏艺术价值。音乐愈是适用明确规定的、容易掌握的结构，则滥用的危险愈是大。去掉规则，不单纯炫耀复杂性，这在精神上可能需要不小的勇气。

美学上和精神上的原因都影响着艺术家的态度，但二者并不总是和谐共存的。（在文化史上）*总有二者冲突的时候。就艺术是表演本能的升华来看，它往往成为自律的，天资极高的、有创造性的艺术家经常非常愤慨地严厉拒绝局外人干涉的一切

企图。艺术的自律取决于艺术家本人独立于外界力量的程度。然而他的独立是有局限的，而这种局限并不总是仅由外界力量来确定的。每一个有独创性的艺术家都赞同他认为正确的世界观、宗教或政治哲学的一般原则。如果他的作品同这些信仰不一致，就不可避免地会发生某些冲突。世界上大多数宗教都千方百计地运用艺术，目的在于争取人们的灵魂。近两千年来，基督教成了西方艺术灵感的最大源泉。然而早在中世纪，教会就发现必须反对音乐(日益增长)**的自律。那时经文中的唱词(由于音乐)*正在变得难以理解起来；单音节的拖腔装饰音(本身)*正在危险地使音乐凌驾于经文之上；复调的发展正在开始损害音乐原来的神圣目的。

随着十六世纪中叶特兰托会议①所颁布的法令，对复调艺术横加了广泛的限制。甚至帕莱斯特里那，这一时期宗教音乐最伟大的作曲家，在此之后也让他的艺术适从于新的简洁论。音乐的因素向教会的权力屈服了；作曲家适应了教会的需要。外界力量怎样在音乐中引起修正，或者说怎样把修正强加给音乐，帕莱斯特里那在《马尔采鲁斯教皇弥撒》这样的作品中所体现的改革，在这一方面（对后世来说）*就是一个典型例子。援引帕莱斯特里那来证实对艺术的干涉为正当，这样一个论据在现代的力量对比②中是站不住脚的，特兰托会议的改革仅仅严格限制于宗教音乐领域；世俗音乐完全末经触动。正如在其他

---

① 特兰托会议，1545—1563年由教皇保罗三世主持在意大利特兰托城举行的天主教会议。针对当时新兴资产阶级反封建、反教会的宗教改革运动而召开，最后通过一系列加强教皇集权统治、反对宗教改革运动的决议。这个会议曾化了一年多时间讨论了音乐。对弥撒中的音乐作出了规定：禁用所谓诱人堕落的，不纯洁的旋律和亵渎的歌词，歌词应明白易懂。后来又作出决议，歌唱中应遵守拉丁文的重音，删去一字多音的拖腔等。

② "对比"，按德文原版本译出，英译本中为"环境"。

历史时期一样，两种音乐同时并存。同一个作曲家经常用两种风格来写作。帕莱斯特里那、蒙特威尔第和几乎所有主要供职于教会的大作曲家都是如此，甚至一直到约·塞·巴赫和年轻时的莫扎特。

现代国家如果有什么兴趣完全控制艺术，那它们的目标则是艺术上的清一色。……它们不得不建立起艺术创作的规定，并且不能容忍对这些规定的违背。

1917年和1918年，俄、德、奥君主制崩溃之后，在现代艺术和革命政治之间似乎有一阵子有过联合阵线。苏俄主要的作家、画家、作曲家和演员受到了官方的支持，热心地为国家服务。未来主义的绘画和文学、构成主义的戏剧、无调性音乐和实用建筑占据了俄国的文化舞台，直至二十年代中期。作家勃洛克和马雅可夫斯基，雕塑家塔特林、派夫斯奈尔和加鲍，画家康定斯基、马列维奇和李西茨基对1922年之前的俄国年青一代有很大影响。同一时期的俄国作曲家部分地受到斯克里亚宾的玄学影响，部分地受到斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫的影响。1924年，列宁格勒的"西方新音乐之夜"开幕，莫斯科的"现代音乐协会"也促进了现代作品。兴德米特、克雷内克、米约、斯特拉文斯基和勋伯格的最重要的作品都在列宁格勒爱乐音乐厅上演。苏联的歌剧院演出了《沃采克》、《容尼奏乐》和施莱克尔的《遥远的声音》。

正是在这种先锋派的气氛中，德米特里·肖斯塔科维奇生于1906年(见图10)成熟起来了。他毕业于列宁格勒音乐学院，不久就以钢琴家和作曲家的身份引起了人们的注意。他那丰富的、多方面的音乐个性受到了现代西方音乐的影响，尤其是斯特拉文斯基和贝尔格的影响。他的《第一交响曲》1926年在列宁格勒由尼古莱·马尔科指挥首演，这为他获得国际声誉铺平了

道路。这个时期，苏联的音乐批评家也都同声赞扬这位20岁的作曲家。但后来他们有了保留。甚至肖斯塔科维奇的传记作者和拥护者，伊凡·马蒂诺夫1942年在他评论这位作曲家的书中写到：

> “《第一交响曲》的音乐表现出一些特色，那正是肖斯塔科维奇本人以后创作上的错误的起点。构成主义变成了抽象形式主义的本身目的；怪诞仅仅变成了恶意的揶揄；富于表情被引至极端的强烈。况且，他那种极其轻捷附带着一种漫不经心和肤浅的严重危险，那将在后来某些作品中表现出来。许多年之后，这一浮浅风在《第六交响曲》那莫扎特式的清澈之中反映了出来。”

同一年，1926年，“社会现实主义”的口号诞生了，那在以后的斯大林时代起了非常重要的作用。

同时，肖斯塔科维奇除了写作乐队、室内乐作品和极其现代主义的、困难的钢琴奏鸣曲外，还完成了他的第一部歌剧《鼻子》，脚本根据果戈里著名的短篇小说而作。这部作品写于1927和1928年间。音乐表明他在发现新的、引人入胜的表现手法方面有着惊人的变化多端的能力。声乐部分多半写成宣叙调形式，在性格上是极其滑稽的。肖斯塔科维奇竟然要求扮演“鼻子”的歌唱演员演唱时蒙住鼻子。乐队用室内乐方式演奏，对自然噪音有各种模仿，例如马蹄声、打嗝声等。有一个房主们的八重唱，其中同时唱出8则不同的报纸广告。过渡到第二场的间奏曲是单独为打击乐写的。马蒂诺夫在对这一作品的批评中，举出这部作品同二十年代的抽象绘画与“盒式”建筑之间的类似之处。他还坚持认为，1930年在列宁格勒小歌剧院的演出同梅耶荷德的构成主义戏剧之间有类似之处。这部作品中引人入胜的讽刺在俄国几乎无人欣赏。写了两部芭蕾舞音乐《黄金时代》（1930年）和《闪电》（1931年）以及大量的戏剧、电影音乐之

后，肖斯塔科维奇创作了4幕歌剧《姆钦斯克县的麦克白斯夫人》，后来称为《卡捷琳娜·伊斯麦洛娃》。这部作品作于1930年和1932年间，1934年在列宁格勒的小歌剧院举行首演。它的脚本根据尼古莱·列斯科夫的一篇短篇小说而作。歌剧的命运是众所周知的。作品在列宁格勒受到了欢迎，在国外，如纽约、克利夫兰、伦敦、布拉格、苏黎士、斯德哥尔摩和其他一些地方均受到了热情的认可。但后来，1936年1月26日在莫斯科的《真理报》发表了一篇文章，严励而又无保留地谴责了这部作品。文章作者责备肖斯塔科维奇故意让音乐混乱不堪、剥夺了音乐同简单的音乐语言之间的密切关系。他说这部作品是基于否定原则的，在艺术上则意味着杜绝简洁、现实主义、清晰的概念以及自然明了的词义。

> "对歌剧的丑陋歪曲，如同对绘画、诗歌、教育和科学类似的歪曲，其源盖出一辙。"

在这一攻击之后不久，《姆钦斯克县的麦克白斯夫人》便从列宁格勒的舞台上、从莫斯科涅米罗维奇——丹钦科剧院消失了，而后者充分准备的演出则刚开始进行。

肖斯塔科维奇对这些威胁性的批评耿耿于怀。他写了《第五交响曲》(1937年)作为对官方苛责的回答，它的传记性副标题为："一位人物的成长"。他的传记作者马蒂诺夫谈到这一作品时说：

> "他经受了考验，现在他讲了他自己的故事和经历。……肖斯塔科维奇的个人命运同无数人的命运是一样的，他的听众对他们自己所经历过的事情这样忠实的描写是不会无动于衷的。"

表白自己的罪过和悔悟是俄罗斯人的一种性格特征。我们在奥斯特洛夫斯基的戏剧和托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的小说中已经很熟悉这种伟大的自我指控。这种自我指控起到了将宗

教上向上帝或神父所作的忏悔公之于众的作用，不应低估其在卸去忏悔人的精神负担方面所具有的效益。无疑，这种对罪行的忏悔是需要勇气的……

自1937年以来，就肖斯塔科维奇的大多数作品来看，他放弃了现代主义实验，而那曾是他早期作品中如此有趣、引人入胜的特征。他转向了调性和浪漫的旋律。他作了充满紧张情绪的慢乐章。他的悲剧性的凯旋式的进行曲节奏讲述了一个新的社会主义社会诞生的故事。只是在他的交响曲的谐谑曲乐章，我们才发现有昔日的讽刺和揶揄。正如在《第九交响曲》(1945年)中，这位早期的实验者、斯特拉文斯基的崇拜者的嘲笑声仍时时能听见。然而从整体上，肖斯塔科维奇采取了主要源于柴科夫斯基和马勒的浪漫主义的姿态。他以陀思妥耶夫斯基式的无情承认了年轻时的"罪过"，答应不再重犯……

普罗科菲耶夫(见图11)1981年曾合法离开过俄国，1927年作为一个成功的作曲家回国访问，终于1934年定居故国，不料却遭受到了肖斯塔科维奇所遭受过的同样的反对。1948年1月，苏联作曲家、音乐学家、歌唱家、指挥、音乐教师和批评家应邀参加一次在莫斯科举行的共产党中央委员会的会议。日丹诺夫代表中央委员会攻击了几位作曲家、苏联作曲家联盟的某些成员，说他们阻碍了社会主义道路，他特别点了肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫。他谴责了"形式主义"以及对古典传统和俄罗斯大众化方向的一切偏离倾向。

"这种(形式主义)倾向用掺假的、丑陋的、经常是完全病态的音乐，取代了自然的、优美的人类音乐……。俄罗斯人民是按照一部音乐作品反映时代精神的程度、以及能被群众理解的程度来评价它的。"

早在1948年 2月，普罗科菲耶夫就发表了一篇悔过书，虽

然他在文中也试图为自己辨护：

“无疑我犯了无调性的罪过，虽然我必须说明，从早期起，我的作品中就有渴望调性的迹象，我曾经承认，一部作品的调性结构可比作建立于坚固地基上的一座大厦，而无调性结构是筑于泥沙之上的……。在我一些比较近期的作品中，有个别的无调性片断，我并不特别赞同这些片断，只把它们用作获得鲜明对比、突出调性段落的手段。”

在这一声明中其他地方，他又说到：

“在某些西方潮流的影响下，我对作品中的形式主义错误不是完全没有责任的。”

声明结束时，他宣布自己写了一部新歌剧《真正的人》，并允诺，他“将寻求一种能被我的人民理解、珍爱而又清晰的音乐语言。”

西班牙宗教法庭① 时代的审判是一场庄严地执行的审判，其中有着对罪过的供认和悔悟的誓言。在现代艺术史上，不乏修正和回复的例子，都带有这种不含糊的自白。例如：斯特拉文斯基风格每一变，都宣称反对他自己从前风格上的美学观。成了一个新古典主义者，他就藐视了曾在众多方面为他早期作品提供灵感的民间主义 (volklorismus)。后来，作为一个悔过的勋伯格支持者，他对古典主义的咒骂也含有不少的藐视；而勋伯格1925年时，同样也反对过斯特拉文斯基本人的新古典主义风格。(1920年左右意大利现代的)*著名画家基里科(他的作品对超现实主义贡献很大)在1940年之后杜绝了年轻时一切使他闻名的东西，转向了新文艺复兴的那种“现实主义”手法。同样，约翰内斯·贝希尔，德国表现主义中最(大胆的)**革命的

① “宗教法庭”亦称“异端裁判所”，是天主教会迫害反封建、反教会的进步人士的机构，十三世纪由教皇所建立。“宗教法庭”在西班牙的迫害尤甚。

(抒情)*诗人之一，把他从前奉为偶像的一切都烧毁了。正是他清楚地阐明了下面这一经常为人们引用的警句："最难者，简单也。"这可能成了汉斯·艾斯勒音乐上的格言。

# 7. 为信仰服务的音乐

音乐是否能够独立存在，这个问题音乐家和非音乐家一直在争论。一方力图证明：音乐作为一种自律的形式世界独立生存着。另一方则振振有词地坚持：音乐必须为更高的（或至少是音乐范畴以外的）目标服务。当然其他的艺术形式也存在同样的问题。但其他艺术同自身以外的对象和思想有关联。在这一方面。它们是受对象制约的。音乐则基本上是非具象的。的确，音乐可以触及物质对象或思想这两个领域，但它很少能完全如实地反映出这些物质对象或思想。音乐形式在物质世界几乎找不到与自己相类似的东西，自然现象只能提供偶然的启发，如回声启发产生了卡农，鸟鸣启发产生了声乐上的拖腔，但仅此而已。

浪漫派对这个问题的态度表现为一种矛盾的心理。在浪漫派时期，“为艺术而艺术”的观念非常流行，即认为艺术除了凝

炼精致、自我完善之外，不应有其他目标。然而，另一方面，不同艺术之间的界限却在变得模糊不清，就音乐而言，有一种朝着描写性和“交响诗”发展的(美学)*倾向，象肖邦这样一位作曲家虽然为行家的小圈子写作和演出，然而他的许多作品却清楚地表达出了激励着他的那种波兰的民族感情。瓦格纳把浪漫派和声发展到用半音音阶精雕细琢这样的极端，尤其是在《特里斯坦》中，但他没有让绘画、文学、芭蕾舞或戏剧，也没有让音乐成为一种孤立的艺术形式。他的“综合艺术作品”(这一形象观念)**是与“为艺术而艺术”的教义针锋相对的。

音乐不能阐明信仰。然而它能加强对信仰的表达，使之更为突出。更有说服力。有些歌词的作者有改造世界之心，凡讨论如何为这类歌词谱曲时，均应记取音乐同信仰的上述关系。改造人类、改造世界、或最好两者都改造，这一愿望一直是宗教创立者及其现代继承者(即政治家和社会理论家)的目标。这类人念念不忘的是：音乐同(口头和书面)**词语一样有效。

然而词语有内容、有意义，基本上能清楚地加以解释；音乐却没有可以与之相比的含意或意思。如果音乐有能清楚指明的语义内容，那是因为把一定的传统内容加在音乐形式和程式之上而产生的。柏拉图从苏格拉底和格劳孔的对话中，仔细地将音乐调式分成忧郁型(男人和女人应免之)，陶醉型(国家保卫者应疑之)，以及鼓舞尚武美德的类型，这里柏拉图确实是在指混合利底亚、利底亚、多里亚和弗利几亚诸音阶，那些音阶在雅典盛行过一阵，有十分特定的意义。十二世纪时，教会将爱奥尼亚调式(我们后来的C大调)斥为“淫荡的调式”，那是指当时使用爱奥尼亚调式、并将其庸俗化的一切宣扬性爱的歌曲。

《沃采克》中有一处使用了C大调三和弦(这是所有和弦中用

得最滥的）来描绘数钱这平淡的一幕。但除了某些基本的情绪效果外，例如使用“自然”音程（八度、五度和四度）或进行曲节奏，音乐并没有一般的语义内容。音乐也并不独立于它所产生的时代和文化环境。托玛斯·曼的小说《魔山》中投身政治的人道主义者塞泰姆布利尼向他年轻的德国朋友承认，他对音乐有一种“政治性的反感”；而托玛斯·曼本人却是深爱音乐的，尤其喜欢瓦格纳的音乐，他知道塞泰姆布利尼为什么这样说。

没有哪一种宗教比基督教更充分、更有效益地运用了音乐。宗教题材是西方好几世纪中唯一被认为有价值的、适于音乐的题材。从犹太人对诗篇的轮唱到象征“效法基督”（Imitation of Christ）的卡农等无数形式，都源于宗教音乐，或逐渐获得宗教性的解释。教会本身在欧洲音乐史上写下了最有意义的章节之一。

但是音乐也用来为世俗理想服务。紧随启蒙运动而来的带哲理性的音乐作品，在（形式）**丰富性和发展水平上能与早先的宗教音乐相比吗？这个问题首先是由贝多芬的《第九交响曲》末乐章提出来的，在这一乐章中，席勒的人道主义信念（和启蒙思想）**给移植到了交响曲形式上。这部作品没有树立可立即仿效的典范，但是（长期以来）**它（间接地）*对瓦格纳的乐剧，（直接地）*对马勒的声乐交响曲产生了影响，（后者）**接着又影响到肖斯塔科维奇的交响曲。

第一次世界大战后，中欧的活动分子发起政治运动、试图用艺术推进他们的政治目标。柏林左翼的工人——歌唱家同盟吸引了许多作曲家，其中包括汉斯·蒂森和斯特范·沃尔柏。进步的剧人皮斯卡托尔和戏剧家布莱希特与魏尔、艾斯勒以及其他作曲家合作。兴德米特同左翼也合作过一阵子。

这一时期最突出的事实是：中产阶级的中心像极右派一样

没有充分的准备以跟上这些发展。(艺术家的)*政治和社会信仰是左倾的，艺术女神波林尼亚和塔利亚举起了红旗。

受布莱希特的激励，魏尔以极其简化的、大胆破格的旋律和节奏为魏玛共和国的左翼音乐作曲。他的《柏林追思曲》、几部歌剧、说教作品《林德堡飞行》和《唯唯诺诺的人》标志着作曲(在发展中)*又回复到了调性和简单节拍。然而，布莱希特和魏尔的政治性作品是资产阶级音乐舞台的基本组成部分。《三分钱歌剧》和《马赫戈尼》在国立、市立剧院的保留节目中崭露头角。

1930年，在"柏林新音乐"节上，艺术指导和有作品要上演的作者之间产生了分歧，结果摊了牌。这些艺术指导是兴德米特、亨利希·布克哈特和格奥尔格·施内曼。他们和布莱希特及艾斯勒安排了一出说教作品，但是因为含有政治风险，他们要求宣布节目前先看看本子。布莱希特和艾斯勒拒绝了，并写了一封公开信，在信中他们要求指导们辞职，并声称"他们应对检查现代音乐的企图提出抗议，这比在1930年夏季举行一次音乐节更有益。"音乐节还是举行了。其中有电子音乐作品，唱片原作，说教作品和儿童歌剧；作曲家包括恩斯特·托赫、赫尔曼·罗依特尔、保尔·德绍、保尔·赫弗和兴德米特。布莱希特和艾斯勒的说教作品未上演。魏尔的《唯唯诺诺的人》也未上演，他将这部作品撤回，却同时在别处上演。

引起这一切冲突的那部作品就是清唱剧《措施》，1930年12月首演于柏林，由布莱希特、艾斯勒和导演斯拉坦·杜多夫创作。那天夜里在柏林爱乐厅演出，观众是柏林戏剧、音乐和文学生活中的头面人物。作品由勋伯格以前的学生卡尔·朗克尔指挥，他当时是奥托·克勒姆佩雷尔领导的克罗尔歌剧院指挥。一支工人合唱队、一位歌剧演员、以及一些演员也参加演出，

其中有恩斯特·布施、亚历山大·格拉纳赫和黑莱内·魏格尔。

作为为政治服务的第一部大型音乐作品，艾斯勒的这首乐曲是重要的。作品为一支混声合唱队(大多是两声部)和一支铜管与打击乐的乐队而写。用钢琴象征资产阶级文化。音乐语言准确地达到了作品的说教目的，例如在列宁格言的那一处:“聪明人不是不犯错误。而是能很快改正错误”，这句话是由无伴奏合唱队用卡农形式演唱的。艾斯勒从那时起成了共产主义音乐公认的大师。他移居布拉格，后来又去好莱坞，1949年回到维也纳。从1950年起定居东柏林，直到1962年去世。

在三十年代,并不是所有的德国先锋派都转向了共产主义。兴德米特虽然意识到法西斯主义对艺术造成的威胁①。却仍然采取了保守的态度，他的清唱剧《不停顿》是唯一一部可同艾斯勒和魏尔的政治煽动性音乐相比的重要作品。G本恩的歌词②表明了人类所有成就都具有暂时性③，它同布莱希特的能动性④(Aktivismus)相比，犹如将兴德米特的复调同政治音乐(Politmusik)的简化语言⑤相比一样。

在希特勒(12年)*的执政时期，创作国家社会主义音乐的

---

① “法西斯主义对艺术造成的威胁”，德文原版本中为“文化法西斯化的危险”。

② G·本恩作词的《不停顿》阐明这样的看法；人们不应该阻挡自然法则不停顿的发展，一切都处于永久的变动状态之中。含有一种人对自然的悲观主义色彩。

③ 德文原版本中这句话为“本恩的词表明了人对世界认识的暂时性和人类所有成就永久的易变性”。

④ “布莱希特的能动性”即；艺术应使观众相信世界是可变的，激发他们改变现实的兴趣和愿望，训练观众积极的处世态度。这是他的艺术应寓教育于娱乐的叙事剧理论。

⑤ “简化语言”，德文原版本中为“形式”。

试图并未取得什么值得一提的成果。意大利法西斯也未产生什么经久耐听的作品。希特勒时代的青年中有几位离经叛道的作曲家，他们实际上是兴德米特和斯特拉文斯基的信徒，但没有一个人能够获得与众不同的风格或得到观众的积极反响。另一方面，移居国外的作曲家则保持着中欧“音乐能改变世界”的信念。

这些作曲家大多在英美得到了支持，其次在捷克斯洛伐克和苏联也多少得到些支持。例如1939年希特勒入侵波兰前不久，在国际现代音乐协会(ISCM，该会在德国已遭纳粹查封)举办的华沙音乐节前几天，伦敦举行了一次为期3天的、(文化上和)**政治上特别重要的活动，称为“人民音乐节”。4月1日以500名歌手、100名舞蹈演员和一支铜管乐队的游行宣告开幕。(这一左翼社会主义)*节日的格言是“和平、自由、工作”。艾伦·布什、诺曼·德穆思、伊丽莎白·勒琴斯、艾伦·罗斯索恩和拉尔夫·沃恩·威廉斯都呈献了作品。节日中也有艾斯勒带政治性的大合唱，勋伯格1907年写的合唱《大地和平》，以及当时尚不出名的、25岁的本杰明·布里顿(见图12)的一部作品，这部作品即《英雄歌谣》，由W.H.奥登和兰德尔·斯温格勒作词，(词带政治性)*纪念牺牲于西班牙内战时国际旅中的英国人。布里顿后来主要写完全不同的题材，虽然其作品常常仍然具有人道主义者和自由观念论者的特征。以后这类作品中最重要的是《战争安魂曲》，为战争中毁于纳粹空袭的考文垂市大教堂重建落成典礼而作。另一方面，布什成了英国左翼政治音乐最坚决的拥护者。他的歌剧有根据(1381年的)英国农民起义而写的(民间史诗)*《沃特·泰勒》(1953年)和《黑沼人》(1956年)，分别首演于东德的莱比锡(1953年)*和魏玛(1956)*两地。

1938年(11月)*，驻巴黎的德国大使馆一位官员被一个犹太青年流亡者击毙。迈克尔·蒂皮特（他那时的作品还只有室内乐和一部双协奏曲）将这一(政治)*事件用作一部清唱剧《我们时代的孩子》的主题，1944年在伦敦首演时引起了大轰动。即使今日作为一部艺术水准极高的人道主义和反法西斯主义的文献，也仍保留着其影响。

德籍俄国作曲家符拉基米尔·沃格尔(1896年生)，二十年代布索尼柏林（高级班)*的学生，1933年离开德国，几年徘徊之后(曾长期居留斯特拉斯堡和布鲁塞尔)*，最后定居瑞士(找到了避难之地)*。流亡中写了那部规模庞大的清唱剧《梯尔·克莱斯》中的两部分(1938—42年，1943—45年)，这是根据查尔斯·德·柯斯特的《梯尔·欧伦斯庇格尔》改编的。作品需用女高音、两部朗诵唱、朗诵式合唱和大型乐队。作品是信仰的表白，对暴政和专制的抗议。第一部分涉及个人命运，第二部分涉及整个社会的命运。在日内瓦由欧内斯特·安塞麦特指挥首演，各种技术手段用于象征效果，例如“爱情恰空”反过来生动地变成了对菲利普二世① 的“仇恨之歌”。沃格尔在剧中给朗诵唱加上了重要的新功能，超过了勋伯格所达到的程度。

象德国作家那样，美国作家在第一次世界大战后也卷入政治问题和政治活动中去了，德莱塞、厄普顿·辛克莱、稍次还有辛克莱·刘易斯，(在他们的作品中)*向往美好社会的要求得到了下一代作曲家的响应，如马克·布利茨坦，他作的社会主义歌剧，主要有《摇篮将摇动》(1930年)和《回答说不》(1941年)，影响了现代音乐剧，尤其是伯恩斯坦的《魂断城西》。魏尔在定居美国后也为美国舞台写作，虽然他几乎不能没有布莱

① Phillip Ⅱ(1572--98)，西班牙国王。在位期间称霸欧洲，曾征服尼德兰。此剧中梯尔是一民间英雄，是法兰德斯人反抗西班牙统治的象征。

希特的合作。

第二次世界大战期间，美国知识分子对他们的苏维埃同盟者的思想和文化的兴趣日益增长。这导致了一些作曲家在某种程度上为政治服务。(这在下列作曲家的作品中表现了出来,)*科普兰、乔治·安太尔和其他一些作曲家将作品献给红军，付出的代价是其后麦卡锡时代所遭受的(政治迫害和)*痛苦的受审。在苏联，自然有无数遵循三十年代所制定路线①的反法西斯作品，大多数作品在俄国以外。或至少是在西方，无人知晓。例如谁听过普罗科菲耶夫的《1941 年组曲》或他的《为斯大林干杯》，以及肖斯塔科维奇的《向人民委员宣誓》的演出？肖斯塔科维奇一些内容或多或少隐蔽的交响曲也属于为政治服务的音乐的范畴。

勋伯格长期以来(尤其是在1933年之前)**坚决反对所有带政治内容的艺术。这导致了他同其学生艾斯勒的严重不和。勋伯格常说他不想卷入政治问题，政治是政治家的事，正如做鞋是鞋匠的事一样。后来他同样也不相信"那些'确有动听之言可说的艺术家'和那些'胡乱搬弄人类②改造理论的艺术家',虽然我们从历史上知道那会导致什么"——他在1947年12月 18 日致学生约瑟夫·鲁弗的信中是这样写的。

然而，(1933年)*国家社会主义的种族论使勋伯格的生存处于危险之中。几年前，在第一次世界大战中，他的人生观就开始转变了，他逐渐从事宗教问题的研究。这反映在他自作词的清唱剧《雅可之梯》、犹太复国主义的戏剧《圣经之路》(1925年)以及也是他自作词的、未完成的歌剧《摩西与亚伦》(1930—32年)中。为回击希特勒对人类的武装挑衅,他为拜伦的《拿破伦

① "所制定路线"，德文原版本中为"的美学纠正"。参见第六章苏联部分。

② "人类"，德文原版本中为"世界"。

颂》谱了曲。这部充满仇恨的歌曲杰作是针对谁的，在1944年的时候是明确无疑的。《华沙幸存者》(1948年)同样艺术地、甚至更有力地反映了他强烈反对把成百万人送进煤气室这种残忍行为。在美国期间，勋伯格也写过一些论犹太人问题的文章。并应美国一个犹太人社区的要求，为传统的祷文《众誓》(Kol Nidre)谱了曲，那对犹太人礼拜仪式是一大贡献。他在1951年去世前最后写的作品是《现代赞美诗》，只完成了一部分(即第三部分)**，是为朗诵唱、四声部混声合唱和乐队写的。

(战后,)**在法西斯最先兴起的那些国家里的作曲家把解决过去难题的任务留给了作家。他们自己则摔掉了他们曾经不得不穿上的①"紧身外衣"。在12年被迫恪守调性之后，他们能够写无调性音乐了，他们开始把勋伯格的音列法扩展成一种序列语言。这一时期即使带左翼观点的序列作曲家(如布莱兹)对为政治服务的音乐也远而避之。

路易·迪雷(生于1888年)是法国长一辈的作曲家，早年曾被科克托吸收进"六人团"，后来皈依了共产主义。他的《绝食》是战后法国为政治服务的作品(中最重要的作品之一)**。另一位年轻得多的十二音作曲家塞尔日·尼格(1924年生)的作品也是如此(如1949年的《无名的被枪杀者》和1952年的《矿工之歌》)。

被苏联扶持起来的德意志民主共和国的艺术，尤其是戏剧和音乐，政治性是其主要特征。(个性强烈的诗人)*布莱希特(战后定居东柏林)**，发现同他一样从美国归来的艾斯勒和德绍是两位和他观点相同的作曲家。他同德绍的合作产生了下列各剧的音乐和插曲：《胆大妈妈》、《四川好人》、《高加索灰栏记》。以及歌剧《鲁库鲁斯之审判》(彩排后因政治原因被改名为

① "他们曾不得不穿上的"，德文原版本中为"国家社主会义的文化政策为他们制作的"。

《鲁库鲁斯之判决》，1951年)。布莱希特死后，德骚完成了一部根据戏剧《蓬蒂拉先生及其仆人》改编的歌剧。在情节剧《李洛·赫尔曼》(F.沃尔夫词)中。他描述了一个被纳粹杀害的学化学的社会主义学生的命运。

艾斯勒在美国时，除了写作电影音乐，还写了一系列由布莱希特作词的大合唱，后来并入他的《德意志交响曲》中。这部作品1959年在东柏林国家歌剧院由瓦尔特·格尔指挥首演。他的《列宁》大合唱是由布莱希特作词的一首安魂曲。也是在美国写成的。在东柏林时期，艾斯勒写了许多合唱和大合唱，以及《新德意志民歌集》，那是为旅苏归来的、从前的表现主义诗人贝希尔的诗歌谱曲的。

有的国家把艺术当作党和国家的喉舌，给予有独创性的艺术家一切便利来创造为政治服务的作品。然而，这些作品已不是孤立的个人在敌对的环境里表白信仰，而只是顺从的、不冒险的，并且成了艺术家义务的一部分。

在资产阶级社会里宣称支持共产主义则完全是另一码事。这种情况下，艺术家确实享有言论自由的特权，但如果他行使这一特权，他就是在坚决反对官方的政治观点。他就在冒着威胁任何反对派的那种危险：(在社会上)* 孤立无援以及个人及专业上的遭排斥。

如果说英国在三十年代的左翼声乐中处于领导地位，那么意大利自1945年以来则逐渐走到了前头。达拉皮科拉(见图13)的大多数作品都围绕着自由的观念。他的《囚徒之歌》、歌剧《囚徒》以及许多后来的作品都是捍卫自由、反对暴虐和专制的。作品提出了抗议，同时表达了精神上一种要解决过去难题的需求：从思想感情上抨击意大利（本国的）*法西斯主义和德国纳粹的占领。因此也可以扩大范围把他的作品看作是对各种形式的极

权压迫的控诉。这不是党派政治形式的信仰，而是站在人类一边、反对使用暴力。为控诉可怕的广岛原子大屠杀而写的许多作品其之要旨可用类似方式加以概括。另一方面，诺诺（1924年生）不断在用自己的声乐作品表达对社会主义的信仰：突出的如《格尔尼卡的胜利》(1954年，埃吕阿词)；《持续的歌》(1956年，根据抵抗战士最后的信件而作)；歌剧《偏狭》(Intollerenza，1960年，演出于科隆和波士顿)。然而诺诺发现自己多多少少是处于两个阵营之间了：虽然作品在世界观方面是共产主义的，他使用的技巧却是共产主义国家官方对音乐的声明中屡遭激烈抨击的。他尤其在声乐写作中用了有争议的技巧，将词割裂成音节、甚至字母来唱，虽然这可能使人完全无法理解，结果在艺术上却很有趣味，但是题材因之失去了一切影响，而为政治服务的艺术家当然本该将更重的份量置于题材上，(而不是在单纯的审美上)*。

……诺诺为魏斯的政治性舞台作品《调查》写的音乐依据的是“仅仅只能在电子实验室才能行得通的作曲技法”。它使用了童声合唱队、女高音独唱、合唱、乐器和电子声响。无疑，诺诺完全有意割断了自己同魏尔-艾斯勒式的简明、大众化的说教音乐的关系。这种结合迥然相异因素的手法，是新近才使用的，基本上是一种实验性的作曲技法，具有为政治服务的新音乐的特征。如米兰作曲家G·曼佐尼(1932年生)在他反法西斯的歌剧《原子之死》中，将爵士乐和巴洛克音响同最新的技术手段结合起来。

音乐只能进一步强调词(所声明的内容)*。卢日·德·李尔(1760—1836)的《马赛曲》至今还保持着革命热忱，因为历史赋予其旋律持久的意义。《马赛曲》的音乐不能当作为政治服务的作品的典范，魏尔的歌曲和艾斯勒的(群众)*歌曲或诺诺综

合迥然相异因素的作品也都不能当作为政治服务的作品的典范。

任何政治性音乐只要变换一下歌词就能为另一方所接受。当然，音乐家本身也可能为政治服务，但他们的作品(的价值)*必须按审美标准、而不是按政治标准来评判。

宗教音乐也是如此。十九世纪(以来的现代发展中)*，主要靠教会谋生的作曲家已不存在。到1800年，大多数重要的作曲家都步莫扎特和贝多芬的后尘，成了自由创作的艺术家，这一地位是在十九世纪的过程中、依靠版权法的发展而得到加强的。如果作曲家想为宗教性的词谱曲，如威尔地和罗西尼经常做的那样，那是他个人的事。教会不再委托他作曲并给予他支持。他可创作一些宗教作品，但这些作品将同世俗作品处于相同地位。布鲁克纳除了他的9首交响曲外，还写了几首弥撒以及其他宗教作品，虽然移居维也纳后他已不再受教会雇用。

二十世纪的一些主要作曲家根本不写宗教音乐或礼拜仪式音乐。施特劳斯、德彪西或拉威尔等人都没写过，在马勒一些交响曲中有宗教主题，如《第二交响曲》(《复活》)和《第八交响曲》，这两部作品中传统的赞美诗《主啊，予万物以生息》同歌德《浮士德》的片断一起使用。只有雷格尔（有作过管风琴师这样的背景）把他作品中（从某种程度上来说是主要）**的一部分奉献给了礼拜仪式的主题。

在"新音乐"中，情况就不同了。从勋伯格时间最长的学生韦伯恩，一直到第一次世界大战前还遵循着他老师的教诲，写了同人生观或宗教无关的"纯"声乐和器乐作品。但在1915—16年间(在奥地利的)*服役使他面临了一场大战，其之恐怖他早已清楚地见到。以后他逐渐皈依了宗教，信仰日深。

1915年，韦伯恩为一首宗教性的民歌谱了他作品中第一支

宗教乐曲，这是无数虔诚的民歌中的一首，这些民歌有轶名作者的，也有取自他特别喜爱的《儿童神号》中的。这首歌是op.12集子中的第一首：

自日已经过去，天空降下夜幕，

晚安，哦，玛丽亚，永远伴着我。

简单的单声伴奏中却容纳了复杂的和弦①关系；音忌重复导致了稠密的十二音的陈列，而这种陈列又产生出自由的泛半音阶体系。1917年他写了《宗教歌曲》中的第五首(op.15)。这句词“去吧，哦，灵魂，去见上帝，是他凭空把你造出”，有一种朴实的虔诚。很象韦伯恩幼时在卡林蒂亚每天看到的教堂柱子上的宗教画的那种气氛。他用学自于艾萨克和勋伯格的卡农方式处理这句词。

这些(虔诚的)*宗教歌曲使韦伯恩在1918年之后压倒德国表现主义的宗教运动中占有一席位置。同样的思潮产生出象画家诺尔德、施密特-罗特鲁夫、卢奥尔特以及雕塑家巴尔拉赫这些人的幻想的宗教性作品。韦伯恩的整个创作竭力采取自我约束的形式：这种努力通过使用卡农而臻于完善，尤其是在《拉丁受难曲》(op.16)的创作中，正如在中世纪的(神学)*理论中那样，曲中的卡农模仿用于象征“效法基督”。卡农用(两)*三个声部，即单簧管、低音单簧管和(由其应答的)*高声部的女高音；它们的倒影形式在尼德兰风格的(复调)*技巧中是一珍品。它们是他“自由无调性”的半音阶风格的最后作品。他在下一部作品——1924年写的3首宗教的《民歌》中，采用了勋伯格的十二音作曲法。韦伯恩旅行时总带着圣经和歌德的《浮士德》，在熟识了希尔德加尔德·琼的神秘诗后，又继续作宗教作品。

---

① “和弦”，德文原版本中为“音响”。

《歌曲》(op.25)，合唱《目光》和两部大合唱(均由H.琼作词)**是用极其内向的、简化的音乐语言写的，乐音新颖地稀疏交织起来。

斯特拉文斯基在个人生活中是一个虔诚的基督徒，但直到1926年才写出他一系列宗教作品中的第一部，即《主祷文》(混声无伴奏合唱)。1930年的《诗篇交响曲》根据圣经拉丁文版(译本)*中的赞美诗所作，系"为赞颂主，纪念波士顿交响团建团50周年而作"。第二乐章的一首二重赋格是现代不协和对位的不朽范例。不久又作出了两首小型无伴奏合唱：《信徒经》和《万福玛利亚》。

1947年写的《弥撒》(混声合唱和双管乐五重奏)标志着斯特拉文斯基音乐思想的完全转变。作品使用了拟古的复调，既回复到中世纪的楷模、又表明他开始使用小型的音序列，虽然还不是十二音的。在《宗教赞美歌》(1956年)、《悲歌》(1958年)和一系列小型作品中，斯特拉文斯基遵循他新的良师益友勋伯格和韦伯恩、在不同程度的严格结构中运用了十二音技巧。斯特拉文斯基在和罗伯特·克拉夫特的一次谈话中说到："韦伯恩对我来说是音乐上循规蹈矩的人 (就象人类在上帝面前可能是循规蹈矩的人一样)*，我毫不犹豫地栖身于他那尚未圣化的艺术的仁慈羽翼之下。"

自1918年以来支配法国音乐的那股反浪漫的姿态在1936年改变了。有一个小集团的作曲家引人注目，他们自称为"青年法兰西"，①其成员是：鲍得里埃、若利韦、勒絮和当时已出名的梅西安(见图14)。他们脱离了萨蒂追随者的反浪漫主义，提倡的目标可称作浪漫主义加宗教。

① "青年法兰西"，成立于1936年，目标是提倡"真挚、宽宏、良好的艺术信念"。声称音乐应带有"个人的信息"。

4人中，梅西安是同基督教礼拜仪式传统最紧密相联的。作为巴黎圣三一会教堂的管风琴师，他的主要职业是为上帝服务。早在1931年，他就写了带引子的《忘却不了的祭献仪式》，他在作品中宣称信奉天主教教义。《世界末日四重奏》写于德国战俘营，也有神秘的、神学性的评述。他为宗教服务也清楚地在他许多风琴曲(其中大多数有宗教标题)中和钢琴作品中，包括两架钢琴的《阿门之幻想》(1943年)和《圣婴二十默想》(1944年)，表现了出来。梅西安一直在探索作曲技巧中新的领域。自1945年以来，他是一个有重大影响的人。他的宗教信仰并没有妨碍他的人类属性和知识才能的多面性：他对印度音乐和拉美印地安音乐有丰富的见识，对世界各国的鸟鸣有浓烈的兴趣。这样完全不同的风格因素只能由具有鲜明独立性和大胆想象力的创作天才才能统一起来。梅西安是二十世纪为信仰服务的作曲家中最多才多艺、最富有趣味的人物。

韦伯恩和梅西安对音乐(尤其是德、法音乐)的新近发展有着巨大影响。二者都是（在高度的审美水平上)*为信仰服务的作曲家的典型，却都仍然不失为重要的艺术家。事实上，据说韦伯恩每晚以孩子般淳朴的虔诚(经常是跪着)念祈祷文，同时却又是个坚定的社会主义者。他多年来指挥工人合唱团，从1922年直到1934年，还(在维也纳)**指挥工人交响音乐会。基督教和社会主义是他理智和精神结构的柱石。的确，他从不象布莱希特或他的朋友艾斯勒那样写涉及政治意识的音乐。但他所坚持的人生观的那种严格性制约了他的音乐特点，他的小动机细胞的卡农和变奏构成了一种崭新的语言。

梅西安生活中处处表现出宗教的态度，以至（在他对世界的认识中)*找不到容纳政治和社会信仰的位置，但他那综合连锁的音乐结构同样也反映出他的思想离不开神学和知识才能的

多面性这二者的结合。

当今作品中，能被视作韦伯恩和梅西安后继者的作曲家的创作，有克雷内克的《智慧的圣灵》和施托克豪森的《青年之歌》，这两部作品都是由宗教主题激发灵感而产生的，二者都用了序列技巧，二者都用电子手段演出。

# 8. 民间音乐与外来音乐

某个时代的艺术必定包含有几层不同的意义，我们只有认识到这一点，才能理解那个时代的艺术，可能难以让一位富于创造性的艺术家承认：别人的思想也能象他自己的一样富有灵感、充满活力。对仅仅是艺术构思不同的作品，他都要指责，他还经常抱怨：为内行的艺术和取悦幼稚的广大听众的艺术之间存在着一条鸿沟（有如教派的分裂）*，这种抱怨无可非议。

但（在别的时代）*情况是否有过不同呢？中世纪也曾有过一种为行家的艺术和另一种为外行观众的艺术：一边是猜谜式的卡农和等节奏的经文歌，另一边是吟唱的恋诗歌曲（Minnesang）和舞蹈歌曲，这二者泾渭分明（或表面上看来如此）。

纵观艺术史，看看这些艺术的外在形式的盛衰，总可以窥见有两种时而冲突、时而调和的倾向。一种倾向源于一种共同的感觉和一种要求人们理解的愿望。另一

种倾向来自个性的感觉，有着被看作衡量万物标准的、富于创造性的人。现在当然是有创造性的个人作出了发现并丰富了语言，而那正是西方所有精神和艺术发展的媒介。但是同样，创作上还有一个方面当然是同容格称之为“共同的无意识”（即对人类历史幼年时期经验共同的承袭和回溯）相关联的，我们知道现代文明人，即欧洲人（用G.本恩所爱用的名称，即“非神话式的人”）已将他们共同的无意识的经验压抑下去。但是原始形态依旧是无法遏制的，仍旧潜伏在他们想象的角落里，等待时机被召唤出来。

音乐上有没有原始形态？有没有原始的音响经验、节奏经验、旋律经验？比较音乐学仍须回答这一问题。看来是原始人以很不相同的方法首先创造了音乐，有时造出纯节奏和噪音，有时唱出单音或音程。然而在以后（较高级的）*一个（音乐文化）*阶段，我们发现了显著的相似之处：显著到了在土耳其亚洲部分、在匈牙利、在阿拉伯和苏格兰、甚至在巴西以及在俄罗斯吉卜赛人之中，几乎都可发现几乎完全相同的音乐形态。

还不止形态相同：文化发展中几乎所有时期的音乐材料的组织形式之间也都有极其类似之处。我们在第二章中提及的典型的音阶结构就是适当的一个例子：五声音阶，即无半音的五声音阶，由以不规则（交替）*方式排列的全音和小三度组成。公元前两千年在中国就有了，亦发现于非洲和波利尼西亚。

所有五声音阶的旋律都有小的细胞元素，由一个四度音程内的3个音组成，即是全音音程和小三度交替。（古代）*五声音阶遗产的某些残迹在欧洲民歌中（尤在巴尔干半岛的民歌中）仍能发现。最早在作品中使用（这种固定形象）*的现代作曲家是（两个匈牙利人）*巴托克和科达伊。1905年他们到匈牙利内地和东南欧其他国家作了第一次探险旅行，走访了仍未被现代文

明触动的边远地区的农民。他们用爱迪生留声机和蜡制滚动式唱筒装备起来，录制了为他们演唱的歌曲，将歌曲用现代记谱法记下，并根据歌曲之间的(相互类似)*关系和旋律结构①编目分类，这样便建立起了匈牙利歌曲、舞蹈的类型学，具有极其重要的科学意义。

1906年，科达伊被授予博士学位，论文是论匈牙利民歌的诗节形式的。他发现了保存有五声音阶的（有时是纯粹的五声音阶，有时有作为装饰音的外音）传统的匈牙利旋律。科达伊用这些旋律中最优美的一支，即《孔雀之歌》(象征着解放)，作为他的(乐队作品)*《匈牙利民歌变奏》(1938—39年)的主题。在这部作品旋律高超的变形中，科达伊展现了他丰富的知识，即这一旋律同其他民族旋律的在人种上的关系和类似之处，这些民族包括(俄国亚洲部分)*遥远的蒙古族部落和芬兰乌戈尔语系的伏蒂亚克人，以及离喀山不远的切尔米斯人。科达伊叙述过他怎样在莫斯科指挥自己的这支变奏曲。后来一个玛利族老人(属切尔米斯人)走到他跟前，同他说："那可是我们(过去)**的歌"，对科达伊来说这是一个明证：这支歌已有一千五百年以上的历史了。

巴托克(见图15)，尤其是年轻的时候，也原封未动地或几乎未改动地接受了民间曲调，并根据它们写成了钢琴曲，如《匈牙利农民歌曲即兴》。我们只需同时看看科达伊一部由民间音乐激起灵感的作品和巴托克一部类似的作品，就能看出尽管有明显的限制、作曲家用民歌风格写作时还能保留多少创作自由。科达伊的音响感和配器完全受感官印象支配②；他的和弦

---

① "结构"，德文原版本中为"表达方法"。

② 这句话按德文原版本译出，英译本中为"科达伊的配器感产生出极其感官的音响"。

奢华地延长，以德彪西的方式包括旋律中每一个音，虽然其匈牙利（音乐的强烈音响）*“佐料”仍赋予音乐以崭新、独特的风味。另一方面，巴托克的风格基本上受旋律（和音程）*支配；和弦作为旋律音程的合成产物而形成，几乎不考虑传统的美或和声逻辑。

《即兴曲》1920年问世时，这位对匈牙利、罗马尼亚民间音乐作了博大精深研究的学者已成了民间音乐的一位主要倡导者，尤其是在当代音乐运用民间音乐这一方面。他为赫尔曼·谢尔辛在柏林的杂志《旋律》(Melos)写了一篇文章，题为《民间音乐对现代专业音乐的影响》，在文中他断言：

“纯粹的民间音乐早在十九世纪末和二十世纪初就对我们（比较高级的）*专业音乐逐步产生了压倒的影响。我们应指出最早的例子是德彪西和拉威尔的作品，它们在某种程度上一直受到东欧和远东民间音乐的决定性影响。在斯特拉文斯基和科达伊的作品中更是如此：这两位作曲家的作品都是他们自己祖国（纯粹的）*民间音乐的产物、而且差不多是最高级的产物（如斯特拉文斯基的《春之祭》）……举一个典型的例子就足够了：斯特拉文斯基的《俏皮话》(Pribaoutki)。它的声乐部分所包括的动机……全都是对俄罗斯民间音乐动机的模仿。……短小的动机独立考虑时都是完全有调性的，这样就有可能运用如下所述的一种乐器伴奏方法，即包括一些附加的音的层次，而这些层次又紧密地与诸动机的（音调）*特点相配，并且或多或少是无调性的。总的效果确实更接近无调性、而非有调性。”

几年之后，巴托克又指出了斯特拉文斯基作品中一个显著得多的例子：《婚礼》。这部作品标志了斯特拉文斯基“俄罗斯”时期① 的结束。它是典型的流亡者的音乐，是以几乎空前的强

① “‘俄罗斯’时期”，德文原版本中为“民间音乐发展”。

度对受挫的民族感情① 的一种过度补偿。音乐的确浸透着俄罗斯民间音乐的精神；斯特拉文斯基是个魔术师，把俄罗斯民歌的基本特点减少到只剩下一个源自早得多的音乐形态的基本动机，这部作品的核心是一个单一的三音意象：一个四度音程内的小三度和全音，就象巴托克使用过的传统的匈牙利五声音阶旋律一样。4个三音音型：

例31



形成了《婚礼》中几乎所有主题的骨架。从末有人进行过这样一种彻底的缩减。浪漫派曾用过类似的取自俄罗斯民歌的旋律细胞，但他们总是试图（将这一异体）* 结合到西方专业音乐的语言中去。甚至穆索尔斯基，即使在追求和声化的新原则，为了适应这一情况，在创作中亦加以调整。

斯特拉文斯基和巴托克都有完全与众不同的目标，对他们来说，结合民间素材不是因其如画一般的美（的细微色差）*，而是作为一个新的结构体系的部分。分离的因素不是结合起来，而是有意让它们分离，以形成鲜明对比。基于民间音乐的“新音乐”是一种如浮雕形式的艺术，而不是音色层次的艺术。因此就有了巴托克称之为“附加的、或多或少的无调性音响层次的”和声化的技法。正如我们现在所知，这种技巧不是无调性的，而是双调性的，在某种情况下是多调性的，即，旋律细胞的调性同伴奏部分的一个对比调性结合。因此，在《婚礼》三

---

① “受挫的民族感情”，德文原版本中为“民族自我疏远的”（Sebstentfremdung）。

音音型的例子中，降D和降A① 是四音音列(h—e)*下的低音。把 (e)* 小调看作调性，这使低音成了邻接主音或下属音的半音。这就和我们在勋伯格和新维也纳乐派中发现的避免八度的(和弦紧张的)*原则一样。

就基于民间音乐的音乐② 而论，还须进一步说明这一过程中另一层意义，那出自(民间音乐中的)**"假"音准或(不准的)*调音这种常见现象中。起初我们往往发现这一现象令人不安，但后来又逐渐将它看成音乐语言中的一种有特色的、有价值的(附加)**手法(比较风笛的五度)。它(在审美等级中)*是一种原始的方法，但突然又出现在极其精致的音乐进行中。的确，这是《婚礼》中有风格的因素，斯特拉文斯基后来用一种西班牙的手摇风琴的方式为其配器，除人声外还用4架钢琴、一架木琴、定音鼓和一些打击乐器。

完成《婚礼》后不久，斯特拉文斯基实行了他有特色的转变之一，开始了他的新古典主义时期。他一变而奉行起反对整个民间音乐的哲学；在这一方面，他同勋伯格是一致的，虽然这两位作曲家在这一时期比以往（或以后）*更南辕北辙。巴托克提倡在当代音乐中运用民间音乐手法，而斯特拉文斯基关于巴拉基列夫周围的俄罗斯小组却这样写到：

> "五人集团坚持培育一种民族主义的、人种志的美学，那同描绘沙皇及其权贵的旧俄那些电影中的精神基本上没有两样。象现代西班牙的民俗主义者、画家和音乐家一样，他们永远被一种朴实而危险的志向驱使着去重新创造一种艺术，那种发源于普通人民的本性和天才之中的艺术已存在了好几个世纪。"

勋伯格基于技术性的理由否定(民间主义)*。他抨击道：

---

① 这里根据德文原版本译出，英文版有遗漏。

② "音乐"，德文原版本中为'"美学"。

"民间主义者，不管他们是被迫(由于缺乏他们自己的理论)还是自愿(因为毕竟有现存的音乐文化和传统能为他们留出创作天地)，他们总是希望将一种只适用于音乐思想中复杂风格的技术运用于民间音乐天生原始的思想之中。"

两位作曲家都没看出，虽然艺术从表面上的原始转变成了进步，或从表面上的进步转变成了原始，但在(文化发展)* 这一长远的周期中，还有复现和明显退步的现象。我们现在可以明白了，他们俩人对民间音乐的敌视，是他们把音乐史看作不中断的、累积发展的历史这一基本的实证主义观点的结果。后来他们的观点被新的、完全不同的看法代替了。

1910年，"青骑士"组织发现了（古代)* 巴伐利亚玻璃彩画①，现代法国画家发现了黑人雕塑，这两种艺术的展现于世只是这些新看法最明显的征兆。现代音乐(思想)* 中调性关系的瓦解类似于十六世纪从教会调式向大小调调式的过渡②。这后一情况似乎又类似于六音音阶和七音音阶体系代替五声音阶法的过程(年代不易确定)。无须更多想象就能够描绘出这些历史变化有如螺旋远远延伸到了过去。甚至还有一种看法（前已讨论)：同先前一些时期相比，在按定量记谱的时代和古典主义全盛期之间，西方音乐在节奏、节拍方面日益贫乏。

在巴托克或早期的斯特拉文斯基作品中，作为纯粹引用的民间音乐因素并不存在。它们是完整的、有特色的组成部分，不是异体，尽管运用的是将诸因素严格分离的技巧。由于"共同的"民间素材自然地保存在一种"个性表现的"专业音乐中，这不是一种浪漫主义的音乐民族主义；这完全是一种新现象，用了一种浮雕式的技巧，其中未来和神秘的过去以"有朝一日"和

① "玻璃彩画"，即在一块透明的玻璃板后面，用颜料作的画。

② 此句中，"调性关系"，德文原版本中为"基本音的意识"；"教会调式"，德："教会音调"；"大小调调式"，德："现代调式"。

"很久以前"① 并存一体的方式涌现了出来。

雅纳切克的晚期作品是另一种综合"共同因素"和"个性表现"(材料)**的生动鲜明的例子，这次是在捷克和莫拉维亚音乐的领域中。雅纳切克是二十世纪伟大音乐发明家中最年长的，生于1854年，他在(斯拉夫)** 民间文化比其他许多 (斯拉夫)* 地区都更有活力的环境中成长。在他的生涯中，他较迟才发展起一种风格：即 (教会)* 调式和五声音阶与基于全音和四度上的和声相混合的风格，这二者融合自然、流畅，好象是同一时代精神 (Zeitgeist) 的产物。这是在他成功之作歌剧《养女》(1902)之后很久的事。

像巴托克和科达伊(而不象斯特拉文斯基)，雅纳切克是民间音乐的研究者，他养成了听鸟鸣、听人讲话的节奏的习惯。这些多方面的观察使他能建立起一种他自己的歌剧作曲法，那在杰作《卡佳·卡巴诺娃》、《狡猾的小雌狐》和《死屋》中结出了硕果，他从莫拉维亚民歌中发现的旋律类型正是我们在斯特拉文斯基和匈牙利人中所观察到的三音音型。

雅纳切克的程式，即在《小交响曲》(1925年)第一乐章中所发现的这种三音动机的结合。既古老又现代，某些音乐形态在他作品中一再出现：这些形态更多地是基于五声音阶和教会调式、而不是基于古典的调式感。正如在德彪西和拉威尔作品中，避免通过导音来终止。在《斯拉夫节日弥撒》中尤其是这样，这部作品似乎折回到异教徒的、几乎是史前的原始形态上去了，雅纳切克对所有类型的民歌之间的类似之处有一种直觉。他写"现代"音乐，但也相信需要用民间音乐重新赋予现代音乐以活

① 最后这一分句，德文原版本中为"其中未来和神秘遥远的过去同时出现，就象一个拉丁词Olim(即德文中的einst)所具有的含义一样。"德文einst，有两种含义，既表示"过去"，又表示"将来"。

力，1926年他在伦敦一次英国民歌音乐会上的讲话中表达了这种信念：

“民歌是一个整体：表达了只知有上帝的文化、不知有异族施予的文化的人的思想①。我相信，有朝一日所有的专业音乐都将产生自一种共同的民间源泉，那时我们将在这些用共有的民歌经验创作出来的作品中互相拥抱，民歌用一种精神、一种幸福(观)、一种拯救(思想)将(一个民族、各个民族、乃至)*整个人类结合到了一起。”

西班牙和伊贝利亚半岛的民间音乐在保存下来的、古风的“共同”形式中，也如同斯拉夫和巴尔干音乐一样丰富，然而(在歌曲形式上)*却同它们没有共同之处。(伊贝利亚)*半岛从南部的葡萄牙地区到北部的巴斯克地区（种族和习俗同法国境内②的相同)，各地区(的西班牙人)*之间有很大的种族和文化最差异。(在伊贝利亚各省中，)*正是安达露西亚的音乐似乎总是典型的“西班牙式的”——甚至在比才的《卡门》问世之前即是如此。源于安达露西亚的民歌类型，即使不是最古老的、也是人们最熟悉的，如：深沉歌(Cante hondo)和弗拉门科（Cante flamenco)。深沉歌源于古代，有激情的、忧郁的、甚至是悲剧性的各种类型，可能是西班牙和葡萄牙的犹太人和吉卜赛人发展起来的；弗拉门科歌曲源自深沉歌曲，是一种吉卜赛歌舞的结合，一般是极其活跃的，有时近乎于狂欢。两种类型都明显运用了下降的四音音列音型，如B—A—G—#F。

基于四音音列的所有旋律形态，起源都是很古老的。这种都有一个半音的底音程的特别形式，是希腊人（著名的)*多利亚调式或中世纪(教会调式中)*的弗里几亚调式，在结构上有广泛运用。

---

① 这句德文原版本中为“民歌具有一种精神，因为民歌有着完人的精神，这些人有着上帝的文化，没有被贯输进去的(aufgeimpften)文化”。

② “习俗”，德文原版本中为“文化”；“法国境内”，德：“法国边境两侧”。

西班牙北部和巴斯克人的音乐中有某些因素其渊源可追溯到很古老的时代。音乐学家库尔特·沙克斯试图表明：凡丹戈舞曲(fandango)源于腓尼基人的形式。巴斯克人用西斯吐(xis-tu)(一种小木笛)和小鼓演奏凡丹戈舞曲,发展成一种有特色的音响形式。西班牙音乐家清楚地感到在文化上同阿拉伯人有着姻亲关系，诗人洛尔卡在观察深沉歌时也注意到了东方的影响。洛尔卡对吉卜赛抒情诗(的精神)*偶然获得了一种特别的深刻理解，并不单纯从文学观点来看待（歌词)*，本世纪二十年代，他同作曲家法雅成了好友，后者把安达露西亚民歌中的重要因素用到了当代音乐中。

西班牙音乐民族主义的主要代表除了阿尔贝尼茨和佩德莱尔外，（首先)*是法国作曲家——夏布里埃、德彪西和拉威尔——充分运用了西班牙民歌。阿尔贝尼茨试图开拓西班牙地区音乐中的巨大资源。他的《西班牙组曲》包括了一些最主要的歌曲和舞蹈形式，从格拉纳达地区的小夜曲、阿拉贡地区的霍塔舞曲、直到巴斯克地区的5/8拍的索尔西科曲(zortziko)。在这一方面法雅比较有选择性，他尤其喜爱安达露西亚的弗拉门科和深沉歌，但他也是能力强得多的、有创造性的人物。在他的西班牙民歌中，他常用波罗舞曲(polo)形式,一种(节奏上)*有趣的舞曲，有如捷克的富里安特舞，交替运用包括三比二(hemiola)节奏的3/4拍和6/8拍。

法雅(见图16)比阿尔贝尼茨更甚，运用钢琴来模仿吉他音响，吉他加上响板是西班牙南部的主要乐器。用吉他伴奏的吉卜赛歌曲是法雅(带歌唱的)*芭蕾(哑剧)**《爱情魔法师》(1915年)灵感的主要来源。剧中的歌舞，即民间音乐一般的基础,缩减为一种风格的程式，形成一种从悲剧性到喜欲狂、跨越整个情绪领域的艺术作品。在著名的《火之舞》中，我们再次发现用

旋律沟通的四音音列，这里即是从G—D的下降中带有附加的半音阶的音。(教会)* 调式和希腊音阶型在西班牙音乐中也是常见的，但五声音阶是少见的。显然，五声音阶不是被后来的七音音阶代替、就是作为旋律写作发展的结果并到了七音音阶中。

拉美音乐自十六世纪以来已处于西班牙和葡萄牙的影响范围之内，然而并没有（完全)*失去其自己的特点。的确已有反馈① 的例子如各种舞曲形式越过了大西洋，后来又回到了它们的家乡欧洲。哈巴涅拉的历史便是如此，它源于西班牙，但是在中美洲定了型，然后又给带回到欧洲，比才、拉威尔和德彪西在歌剧和音乐会作品中都运用了它。

中、南美民间音乐的巨大财富尚未被作曲家运用或科学地加以研究。然而，有一半印地安血统的巴西作曲家维拉-罗伯斯(1887—1959)在其大量作品中极好地解决了这一问题，他将外来的、本国的抒情风格与现代作曲技巧结合了起来。在他的巴西儿童歌曲《西朗达斯》(Cirandas，1926年)的钢琴改编作品中有极其独特的乐曲（如《石竹与玫瑰之战》)。为乐队写的《绍罗曲(Choros)第12号》也结合了当地的民间素材。

一种土著的民间音乐似乎已极为活跃地留存于墨西哥。有名的作曲家是卡洛斯·查维斯，业余作曲家西尔维斯特雷·雷维尔塔斯（不幸早年夭折)*和非正统的、② 现年60多岁的达涅尔·阿雅拉（有玛雅人血统，在乐队组曲《部族》中用新颖的方式作出他祖国古老的五声音阶旋律)。雷维尔塔斯的《向加西亚·洛尔卡致敬》表达了最有力的信息。中间的慢乐章《悲伤》(Duelo)是米约对民间材料用多调性处理的极有个性的翻版。

① “反馈”，德文原版本中为“相互影响”。

② “非正统的”，德文原版本中为“有特色的人物”。

现代音乐最新的程式，即十二音和序列技巧，是否允许使用民间素材，这一问题已用各种方式得到了解答，值得注意的是这是由维也纳乐派内部成员来解答的。1947年，在勋伯格去世前几年，他发表了一篇题为《产生于民歌的交响曲》的文章，文中坚持认为民间旋律不适于较大的、较复杂的形式结构。他承认许多民间音乐是优美的，尤其是匈牙利的民间音乐，但他提出疑问，它是否适于交响曲概念。

然而勋伯格自己的音乐却提出了一种有点不同的解答。《组曲》(op.29) 1926 年作于柏林。第三乐章是根据《塔劳的恩馨》旋律而作的一个主题及其 4 个变奏。(虽然这支旋律实际上是由浪漫派作曲家西尔谢写的，却已成了一首民歌，勋伯格在上面那篇文章中漫不经心地提了一下，含有几分轻视之意。)这一民歌主题是由低音单簧管用 E大调徐徐奏出的，其他声部用(半音阶)*序列中 (不同形式的)**其余的音伴奏，以三和弦般的结合组成。结果是一种十二音的多调性，那产生了一种支离破碎和矛盾心理的效果，与其说是有机地组合，不如说是更令人感到奇怪(例32)。人们想到了勋伯格对民间音乐和艺术音乐之间差别的讽刺性的 (习惯)*评语:“这两种音乐类型也许并不象油与橄榄油或圣水与洗脸水那样不同，可却象油与水一样糟地混合起来了。”

然而，在这讽刺性的民歌变奏之后13年，勋伯格于1939年在美国写了我们前面提到过的宗教音乐《众誓》。这部作品中有一种带有东方及西班牙因素的传统的犹太民族旋律，构成了所谓的“定旋律”(Cantus firmus)。勋伯格在旋律动机(紧张)*的特点的基础上建造起一个严格的交响曲乐章，使用了他十二音作曲法特点的复杂技巧。然而《众誓》的结构不是十二音的。这部作品是调性形式的，虽然它的调性是自由的，并有很多半音

例32

勋伯格《组曲》（Op.29）中由低音单簧管演奏的《塔劳的恩馨》。

阶的变音① 。明显背离了勋伯格同时期其他作品风格。这首乐曲是一部重要的艺术作品，然而却处于他创作的主流之外。

贝尔格同民间音乐的关系很不相同。民歌因素在他的两部歌剧中都起了重要作用，出现于不同的创作背景中。民歌出现在《沃采克》的自由无调性语言中，根据维特金所作歌谣主题的变奏出现在《露露》的十二音音乐中。

但是最显著、最绝妙的混合是在他最后一部作品《小提琴协奏曲》中，贝尔格带有一种明确的标题意图，在此处用了一

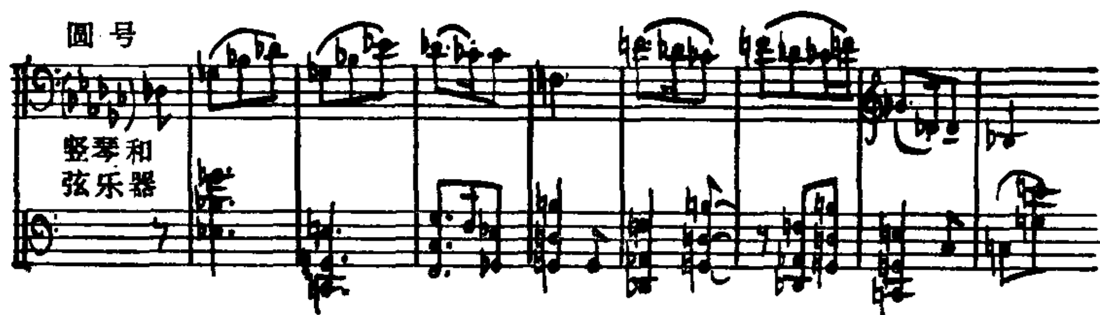
① “半音阶变音”，德文原版本中为“音级”。

首(他家乡)*卡林蒂亚的兰德勒舞曲，是一首按原始调性、用真假声交替唱法(yodel)的阿尔卑斯山歌曲。旋律包括6个音。贝尔格用降G大调来写，并赋予它在降G大调和C大调（加上C大调音阶的主要音级）之间交替的和声基础。这是种二重调性的方法：可使贝尔格运用勋伯格在《组曲》中的变奏方式并在伴奏中带出了（十二音)*序列中其余6个音。同时贝尔格很少受正统性的局限，他将A音搁置不用(Offen lassen)。他这样处理的意义只是在作品的后半部分才清楚起来。(例33)

例33

两部现代作品中的民间音乐：

贝尔格《小提琴协奏曲》中所引用的卡林蒂亚民间曲调。




在这一谱例中，民间主题引用很自然，似乎没有成为外来因素，当然严格来说，用（固定的)*五声音阶或调式体系写的许多传统歌曲，即使按大小调关系也不能和声化①。但正如在(现代)*调性音乐中一样，在民间素材可交织进去的十二音音乐中，(旋律)**形态也可以形成。因此，恰恰是那些最古老的旋律类型(如充满半音阶的四音音列)才是特别有用的。肯定要比后世的、或浪漫主义类型的民歌更为有用。

就最近德国的十二音音乐而言，沃尔夫根·福特纳和汉

① 最后一分句，德文原版本中为“不能用大小调和声”。

斯·韦尔纳·亨策对这些问题的解决作出了特别的贡献。福特纳的歌剧《血的婚礼》第一幕中的深沉歌是比同剧中的间奏曲更具特色的例子，虽然这些间奏曲也以自己不寻常的方式带有强烈的西班牙民间特色。年轻一代作曲家的许多近作都充分表明了民间节拍、节奏对当代音乐所产生的激励（充实）*的效果。

在英国作曲家中，理查德·罗德尼·贝内特在歌剧《硫磺矿》中表明了民间旋律可以怎样结合到极其现代的音乐语言中去。（例34）在这一方面，他的楷模是布利顿，后者几乎是直觉地、极其精巧地将一种民歌精神融汇到他的许多旋律中去。

例34

贝内特歌剧《硫磺矿》第一幕片断。

民间音乐和外来音乐风格在自德彪西和拉威尔以来的法国音乐中具有确定的地位。这两位作曲家年轻时都深深受到1889年巴黎世界博览会上东方和北非音乐演出的影响，这反映在他们的儿童作品《儿童乐园》（1906—08年）和《鹅妈妈组曲》（1908年）中的五声音阶的、异国音乐的旋律中。况且，德彪西的全音

音阶是诸如爪哇人的“平均五声音阶”(slendro)和“印度尼西亚七声音阶”(pelog)等东方音阶的理性化和风格化的翻版，它们的音程不符合我们的平均律音阶。但是这两位作曲家除了终生对非欧洲体系的神秘感兴趣外，对各种欧洲民间音乐也都极其敏感,西班牙和安达露西亚音乐,它们已迷住了法国印象主义之前的一代人，影响就不小。德彪西的许多钢琴曲都有种西班牙特征，如《版画》(1903年)中的《格拉纳达之夜》，《前奏曲》第二套中的《酒之门》，更不用说他的乐队组曲《伊贝利亚》(1906—08年)了。同样，拉威尔“西班牙年”(1907年左右）的作品有歌剧《西班牙时光》和《乐队狂想曲》。德彪西也常常吸收法国民歌资源，其表现为特别喜欢儿童歌曲，例如《版画》中的《我们不再去树林》,芭蕾舞《玩具盒子》(1913年)中的《小羊倌》等其他作品。拉威尔用不同国家和民族（意大利、希伯莱、苏格兰、佛兰芒和俄罗斯）的民歌所作改编曲有几册。他自己家乡巴斯克的民间音乐也反映在他一些作品的旋律和节奏中。

拉威尔一代人中对外来音乐处理得最有个性的是莫里瑟·德拉热的作品。他特别迷恋印度音乐,他的《四首印度诗》(1912年）是将印度旋律和节奏移植到当代音乐语言中的一次复杂的尝试。

再来看看梅西安对印度音乐的研究。(他的研究是同这一时代的精神相符的。)*在他富有灵感的、极其独创的教科书《我的音乐语言技巧》(1944年）中，梅西安讨论了各种类型的印度节奏。他在“塔拉”(tala，一种节奏型，其变奏是印度古典音乐中一个重要因素）的基础上建立起一种序列节奏技巧。在这种技巧中，不可转位的或不可逆行的节奏（其向后或向前实质都一样，例35〔见插页〕)和延长的时值(时值不对称地增长）起了重要作用。他也分析了印度的旋律型(即拉伽，raga)，源于这

些旋律型的变奏技巧是他旋律结构与众不同的一个特征。风琴曲《芳香的天使》(1933年的《享天福的圣身》第一书中的一个乐章)用了这一技巧。

在以后的作品中，梅西安也用南美印地安人音乐写作，如基于秘鲁音乐资源的爱情组歌《哈拉维》(1944年)。安德雷·约莱维特，“青年法兰西”小组的一个朋友和成员，也用外来的素材和原始的音乐形式写作，如钢琴曲《玛纳》(1935年)和有关作品：5首长笛曲《咒符》(1936年)和5首《仪式舞曲》(1933年)。约莱维特有一种模糊的、令人难以捉摸的看法：通过音乐（形式)*来综合东、西方的思想。

第一次世界大战之前，法国以外的作曲家同样也运用外来音乐。英国作曲家西里尔·斯科特在钢琴组曲中也吸取了东方的模式，尤其是吸取了印度和中国的音乐。在俄国，“五人团”，尤其是里姆斯基-科萨科夫使用了外来音乐语汇，对后来的亚历山大·齐尔品影响强烈。后者研究了中国音乐，用复节奏综合型和九音音阶实验，这一实验使他完全独立地与梅西安殊途同归。

在非欧洲音乐对现代音乐的纷繁影响中，另一个组成部分是爵士乐。第一次世界大战前德彪西和萨蒂写过拉格泰姆和步态舞曲(cake walk)，1918年之后欧洲受爵士乐的激励又产生了大量作品，这样爵士乐对复兴欧洲音乐语言作出了重要贡献。象斯特拉文斯基那样在风格上涉猎很广的作曲家，经过这条爵士乐之路时有过几个不同的有趣阶段。在他为11件乐器写的《拉格泰姆》(1918年)和为阿图尔·鲁宾什坦写的《钢琴拉格泰姆音乐》(1919年）中，他以极大的独创性运用了当时流行于美国舞曲中的节奏方式和配器方式；同样在17年之后为（著名的单簧管演奏家)*伍迪·赫尔曼的小乐队写的《乌木协奏曲》中也

是这样。爵士乐在美国音乐本身也留下了(各种)*痕迹，(在风格迥然不同的作品中，)**如路易斯·格伦伯格的抒情康塔塔《创世纪》和以节奏为结构的作品如乔治·安太尔的《机械芭蕾舞》。后来美国(现代)*作曲家回到了本国的民间音乐，艾伦·科普兰(见图17)的《阿帕拉契亚之春》(1944年)以及从前的作曲实验者亨利 考埃尔的《乡村故事》(1941年)，(前者极成功地再现了后者返回民间音乐的精神)*就是显著的例子。

第一次世界大战前，现代德奥作曲家视民间音乐和外来音乐为逆时代而倒退的表现。勋伯格在《和声学》(1911年)中抨击布索尼和批评家格奥尔格·卡佩伦，《一种新的外来音乐风格》(1906年)的著者(的尝试)*。他嘲笑了"回到自然去"这一句吸引人们注意的话，并且甚表惊讶，"有个德彪西竟然希望发现大自然离开艺术(已指明的)**道路，(落后于艺术，)*而那片远离于艺术的荒原中只有落伍(不法)**之徒集居着。"

兴德米特这一代人则认为不然。他在中提琴协奏曲《天鹅转子》(1937年)中运用了传统的民歌，包括给予这部作品标题、为最后一章提供变奏主题的歌曲。勋伯格也总是强调，变奏技巧需要比交响曲写作更简单的主题材料。在法国，是"六人团"在二十年代将这运动引回到民歌的源头。米约反复运用了基于民歌和民间舞曲的主题和节奏，既用于战争年代的巴西作品中(如《回忆巴西》)，也用于其后的作品(如《普洛旺斯组曲》，1937年)。普朗克，用拉威尔简洁的评语是"发明了他自己的民间曲调，"在芭蕾舞《母鹿》(1924年)中用了法国民歌主题；奥涅格在他的《巴西之欢乐》(1947年)中用了瑞士民间曲调。

在苏联，官方鼓励作曲家吸取俄罗斯民间音乐的资源。几乎所有的作曲家都不时地接受这样的建议。肖斯塔科维奇自《第五交响曲》以来就这样做了几次。普罗科菲耶夫的(童话情节

剧)*《彼得与狼》特别成功。

哈恰图良的作品突出地基于民间音乐之上，有着强烈的外来风格。芭蕾舞《嘉雅涅》和其他作品体现了他家乡亚美尼亚的音乐，并为他带来了名声。可是即使这样，也未能让他逃脱1948年同肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫一起被指责为形式主义。

今天在某些先锋派圈子里，人们常常指责使用民间音乐和外来音乐，并视其偏离了唯一正确的道路。这种观点同1910年的未来主义者的观点是一致的。甚至(意大利未来主义诗人)玛利奈蒂(后来成了法西斯主义的拥护者)也拒绝了调和现代主义和民歌的一切做法，因为他声称这些做法同技术和(现代)*都市生活(精神)*是格格不入的。我们当代的(现代主义)*作曲家拿不出深奥的符合理性的理由来，他们不怕艺术① 上的鸿沟难以连接，仍然让其生存下去。只须退缩到孤立和深奥主义之中就能避而不决，而只有对艺术和文化(形势)**之间关系理解较深的人才能作出这样的决断。

不要误解下面这一点。这座象牙之塔是那些善于思考的当代作曲家的创作天地。谁都不应该向听众提供捷径，从而使现代音乐易于听懂。将歌曲舞蹈节奏注入音乐(而将其简化)*,就象用具体形象涂入抽象画之中一样没有艺术性、一样误入歧途。返回到民间音乐无论如何是不可能的，因为“返回”这一概念是以进步的概念为前提的，而这种看法长久以来已被人们推翻。民间音乐须由先锋派音乐来证明为正确，而不是相反。如果我们将文化视作(或试图视作)富源，我们一定会从中得出多重结果来②。一些老一辈作曲家，尤其是巴托克和科达伊，斯特拉

---

① “艺术”，德文原版本中为“美学”。

② 这句按德文原版本译出，英文译本中为“我们一定要向随之而来的多重性妥协”。

文斯基和雅纳切克，法雅和维拉-罗伯斯。在这方面为当代音乐开了个头。他们的例子已经并将继续表明是有益的。现代音乐最近的发展似乎把作曲的各种方式① 结合了起来，可仅仅在一代人之前还认为是完全不能相容的。序列作曲家，主要如布莱兹和诺诺，所用技巧是从非欧洲的音响和节奏得到灵感而产生的。在现代日本音乐中有许多有趣的尝试，以获得当地传统和当代技术的结合。尤其是松平赖则是整整一代人中的典型。黛敏郎的《涅槃交响曲》是比较新近的作品，以高超的技术造诣获得了这种当地传统和当代技术的综合体。其他远东作曲家，如现居于柏林的朝鲜人阮一桑，也按类似的方针写作。

1966年在委内瑞拉首都加拉加斯举办的美洲国家音乐节有力地表明，青年拉美作曲家现在在这方面的思想达到了何种程度。音乐节上，(片面)*格守民间音乐传统的老一辈作曲家和力求新的综合手法的(现代)* 青年作曲家之间争锋相对发生了争论。然而，(墨西哥的)*卡·查维斯(生于1899年)和(阿根廷的)*阿尔贝托·希纳斯特拉 (生于1916年)(这两位大师)*的作品已成了墨西哥、阿根廷和一般拉美国家青年一代的重要楷模。

① “方式”，德文版，“美学原则”。

# 9. 技术音响材料

1907年，布索尼在他所写的《音乐新美学概观》一书中提到了一种电子乐器。他称之为电动电子琴（Dynamophone）。这一乐器是撒迪厄斯·卡希尔博士发明的。曾在1906年7月号的《麦克卢尔杂志》上讨论过。该杂志声称，这种乐器能在任何力度上任意（产生并）*结合乐音和泛音。这使布索尼产生了希望，（可以借助于这一乐器）**将音乐置于真正科学的基础上：

“由于音高取决于振动次数，由于这种乐器可调至任何所需的振动次数，只要移动一根控制杆（如同移动刻度盘上的指针一样简单），即能产生八度内的无限分级。只有经过长期的细心实验以及听觉训练，这一人们不熟悉的装置，才能成为未来艺术的有用工具。”

德国（波恩的）*语言学家韦尔内尔·麦耶尔-埃普莱尔1949年曾撰文写到，电动电子琴是按照用于通讯体系的齿轮式发声器制造的，（在美国）*它可通过电话线转播音乐会实况。再用其他补充的方法，还

能产生音色效果；这一乐器同后来的哈蒙德电风琴非常类似，只是重二百多吨，看上去象(船上的)**机房。

用科学手段产生乐音与和弦，在历史上这是通过理论和实验相结合而达到的。十九世纪的物理学家已经熟悉了与音响结构有关的某些法则。泛音列和泛音的组合是重要的因素，尽管从这些因素中并未得出圆满的解释，但声音可以分解到最小的组成单元，这样一个事实并不表明由此就可以产生出复合音响。必须发明能够分解出这些音响"原子"的发声器。今天有着许多种用电子发声的乐器，它们可分成两大类：脉冲发声器，连续或固定发声器，后一种又可再分出6小类。有了这样的发声器，便可创造出传统乐器无法问津的某些音响现象：所谓的纯正弦波或称为"正弦波音"，即无泛音的乐声。为了用正弦波进行实际操作，我们还需一些其他装置，如：扩大器、扬声器，以及一种使音响失真的工具。

在用电子手段发声的进程中，出现了好几个重要的里程碑。1927年，俄国科学家列昂·特列明(1896年)发明的以太琴(Aetherophone)引起了公众的某些注意。特列明自1920年以来一直用他自己发明的这种乐器在俄国举行音乐会：1925年他在列宁格勒展示了一架电声风琴，1927年之后又为德、法、美三国听众举行了音乐会。令他们眼花瞭乱。在他的这一乐器上确定频率的特殊方法是：天线和表演者在空中自由挥动的手之间保持特定距离，即手离天线越近，声音越低。

德国音乐教师耶尔格·玛格尔(1880—1939)在第一次世界大战前曾进行了电子发声技术的实验。1926年他造出了天体电声乐器(Sphärophon)，同年夏天在多瑙埃兴根室内乐音乐节上向观众展示了这一新发明。自1931年以来，玛格尔的一部电子乐器就在拜罗伊特上演的《帕西发尔》中被作为钟琴使用。

1928年，法国作曲家、音乐教师莫里斯马特诺造了一部键盘电子乐器，他称之为马特诺电子琴(Martenot les Ondes)，自那以来，这一乐器已成功地被用于奥涅格、约里维、梅西安等人的作品中。

特劳特电子琴(Trautonium)，是根据略为不同的(物理学)*原则创造出来的又一种乐器，由德国（南部的)*工程师弗里德里希·特劳特魏恩在柏林音乐学院逐步研制出来的，1930年首次展示于柏林。特劳特魏恩受到该院院长格奥尔格·许涅曼的支持(许涅曼1928年在学院里创办了广播研究室)，因此特劳特魏恩能够和一些作曲家合作。其中最突出的有兴德米特，他的特劳特电子琴与弦乐队的《小协奏曲》(1931年)在慕尼黑演出大获成功。特劳特电子琴后来由兴德米特的学生奥斯卡·萨拉加以完善，至今仍用于广播和电影中。

二十年代中期，一些作曲家开始研究是否可能把唱片用作创造新型音乐的手段，在魏玛的鲍豪斯艺术及工艺学校进行了各种实验(用机械力影响唱片的转动)*：刮擦唱片以改变节奏，将唱片倒转，唱片孔不钻在中心以产生啸声的滑音。兴德米特和恩斯特·托赫为唱片、也为机械钢琴和风琴写作品。斯特拉文斯基演奏过自己为巴黎普莱耶尔公司的机械钢琴写的一些作品。起初这些实验同用电子乐器演奏的作品之间并无联系。然而两者的发展都表明：作曲家的想象力受到了这一(新的)**技术手段多么深刻的触动。

第二次世界大战之后几年，巴黎的皮埃尔·谢弗尔恢复了意大利未来主义者的尝试，将机械噪音和日常噪音运用到音乐之中。谢弗尔用各种噪音和乐音制作了唱片，用不同方式操纵它们，这样它们的(音响)*特点大大改变了。可同时使用3部唱机产生出卡农形式和多声形式。然而无法再进一步了，所有

的计划都受制于唱片的机械局限性和技术局限性。只是1950年采用磁带录音(并运用于上述这种录音目的)*时，才有可能真正地多产，才有可能进行多方面的创作。谢弗尔将他创造的这一崭新的艺术形式命名为“具体音乐”。他与一位同事，皮埃尔·亨利及其他作曲家一起创作了一些作品，其中有《独人交响曲》和歌剧《奥尔菲斯》，这部歌剧1953年演出于多瑙埃兴根。

具体音乐可使用音响材料的范围真正是无限的。它采用了噪音这一巨大的“调色板”，那正是（第一次世界大战前）*噪音主义者试图从方法上探究的。还采用了乐器和人声的音乐声响。操作时，音响(以及噪音)**改变得连它们原来是什么声音都听不出了，即使将一种音响(和一种噪音)*倒播这样简单的手法，所产生的同原来音响的差别也令人迷惑不解。钢琴上一个正常的音在弹击时最响，然后渐渐消失，即它是一个渐弱的例子；倒放时，它音量渐增，一直达到最大力度，然后突然中止；换言之，它成了一个渐强。磁带速度还可以加快或减慢，以使频率升高或降低，可用滤波器消除最大和最小的特定频率。磁带可切断，并（用拼接）重新组合。几架录音机还可同时使用。

1950年，大约在同一时期，电子音乐的创作在科隆也开始了。其理论前提已由波恩大学语音学和通讯研究所的麦耶尔-埃普莱尔制定。第一部作品(仍未完全定形)，1951年演出于达姆施塔特国际新音乐假期讲习班上。起初只使用电声产生的音响，在这一方面，它们同(法国的)*具体音乐不同。这一实验的操纵者是音乐学家和作曲家赫伯特·埃默尔特博士，对这一新的作曲（技术有限的)*手法，他在方法论上和美学理论上也作了重要的研究。他基本划清了具体音乐和电子音乐的区别，同时又列出两者所共有的12种技术：

1.声音迭置；

2.音乐相同的两盘磁带可先后连续播放（卡农）；

3.磁带能以任意顺序切断和拼接（重新组合）；

4.力度级数的调整；

5.可将时值转换成以厘米计算的磁带长度来创造节奏型；

6.速度变换；

7.逆行形式；

8.磁带无限循环（固定音型）；

9.以任意顺序使用有声带和空白带；

10.声音减弱，以产生音色过渡；

11.声音能够逐渐消失；

12.通过几个扬声器传声、使声音"飘移"。

显然，人们通过这些实验打开了通向新的、未探究过的音响世界的大门。早期的西方音乐集中于人声。乐器的引进标志着新时代的开始。乐器首先出现在十三世纪的宗教音乐中，但它们那时尚无独特的形式和功能，仅偶而用来替换人声。严格意义的器乐（其形式与声乐形式地位相等）约开始出现于1600年。1750年之后，器乐同声乐相比占了明显的优势。

这样我们可以论及音乐史上的两个时代，声乐时代和器乐时代。在声乐时代，音乐家的乐器就是他自己。乐器带来了一个新的技术因素：机械的可能性增加了，力度和频率范围扩展了。这样产生了新的、更大规模的表现形式，虽然表现过程本身日益与人脱离关系。（在这层意义上）**不同的乐器本身都不同程度地与人脱离了关系。键盘乐器机械装置复杂，尤以管风琴为甚，演奏者演奏时只须调节进入管子的气流就能影响音调。管乐演奏者的身体同自己乐器的接触最密切；弦乐演奏者用手指压力和弓的运行可以产生近乎预期的音（色）**。

在这一体系中，电子音乐则是第三个时代。它和器乐的关系如同器乐和声乐的关系。电子声不象过去的管风琴声那样是“自然”创造出来的，而是科学基础上频率的产物①。这一非自然的起源在关于电子音乐的争论中总是用作（反对电子音乐）*的论据。无疑，以“感情表达”的名义长久支配音乐的主观因素则现在已濒于灭绝。“试管”里产生的音乐，其潜在目标是去除人类的特性。其倾向是客观性。

把人排除在发声过程之外，有些人可能将这一点视作艺术死亡和技术战胜文化的例证。但还有希望的余地，音响中新发展起来的各种可能手法将开拓新的音乐形式的领域，也将赋予声乐、器乐新鲜的灵感和生命力。这将证明上述我们（历史发展）*的比较体系是正确的。根据这一体系，电子音乐是有机音乐和机械音乐的历史综合。无论如何，这种新型音乐及其所产生的新的形式、新的材料的重要性不应低估。

现在，采用它们已有十多年了，具体音乐和电子音乐不再被人们看作风马牛不相及。早在1956年，科隆学派就放弃了他们的主张：独家代表纯正弦波发声器所产生的音响。自那以来，这两个运动之间在概念上已没有根本的差异。

谢弗尔在1952年出版了一本关于具体音乐的历史和规则的书。书中许多部分是以记录他实验结果的工作日志形式写的。他将自己的工作比作为化学家和生物学家的工作，他们所作出的发现其结果远远超出他们自己的预料。谢弗尔所用的(原)**材料完全是随处可取的。② 那原来可以是人声或机械声，可以作为音响客体同任何一种其他音响客体相结合。所有此类音响客体都有它们自己与众不同的特点，根据这些特点，可以确定

---

① 逗号之后照德文原版本译出，英译本中为“频率是科学的产物”。

② 英译本“完全是随处可取的”，德文原版本中为“按种类和起源完全不同”

（在创作中对它们的处理方式和）**（审美上的）*选择。谢弗尔的《一种具体音乐的研究》一书，是从1948年1月最早的一批实验的记述开始的。随后主要的里程碑如下：

1948年：第一批原始唱片练习曲，《铁路练习曲》（火车头的噪音）*，《转盘练习曲》和《平底锅练习曲》创作了出来。所用技术起先极其简单。将一张78转唱片用33转速度播放；谢弗尔发现，这使火车声听上去象（鼓风的）**高炉声。萨夏·古特里的一张唱片由于咳嗽声而录坏了，却提供了一件有价值的原始材料。它同汽船发动机的节奏，一架美国手风琴灌制的唱片和巴厘岛祭司的歌唱结合了起来。谢弗尔指出，“这些材料便产生了具体音乐的经典作品”。这些“经典作品”1948年10月5日由法国电台作为一场“噪音音乐会”广播，令听众惊讶万分。

1949年：谢弗尔同雅克斯·普兰和P.亨利的合作开始了。谢弗尔形象地描写了传统音乐和“具体”音乐起源的不同。前者是先在头脑中构思、写下后由乐器演出。后者从特定的音响成分出发，这些成分可来源于任何选定的音响，直接通过实验剪辑的过程拼接在一起，然后（这里记谱已不再需要）再作为音响播放出来。

经过各种预备阶段之后，谢弗尔和亨利创作了《独人交响曲》，这一作品后来出了名，并由莫里斯·贝雅尔特改编成了芭蕾音乐。作品分成几个部分，正如其名称所示，是由一个人不用乐器而独自发出声音与噪音所构成的。然而，也产生了机械声，两类音响都用了有音高的声音和噪音。谢弗尔将其按如下分类：

| 人声： | 非人声： |
| --- | --- |
| 各种呼吸声 | 脚步声等 |
| 人声片断 | 敲门声 |

| | |
|---|---|
| 喊叫 | 打击乐 |
| 哼唱 | 加科钢琴 |
| 口哨吹出的旋律 | 管弦乐队乐器 |

(“加料钢琴”是美国作曲家约翰·凯奇〔谢弗尔1949年曾遇到过他〕发明的。金属、橡皮和其他材料的物体塞在钢琴的各弦之中，这样声音听上去完全改变了。)

1950年：采用磁带录音，逐步增加了操纵音响材料的各种技术可能性，发展速度很快。曾有过一段狂热实验的时期；谢弗尔和他的同事不久就把他们大脑的产品的名称处理成幽默式的，例如亨利的《模棱两可协奏曲》或谢弗尔与亨利合作的《C大调某作品》。3月，举行了具体音乐公演，其中一次是在巴黎索邦大学，这种音乐也用于阿达莫夫一部戏剧《大小演习》的配乐。

1951年：巴黎广播系统为谢弗尔及其同事设置了一个有专门装备的工作室。谢弗尔在达姆施塔特假期讲习班讲学并示范表演了他的作品。年轻的法国作曲家，其中有皮埃尔·布莱兹、米谢尔·菲利波特和让·巴拉凯、德国人赫尔曼·舍尔申和卡尔海因茨·施托克豪森等，也来这个工作室工作。具体音乐研究小组加入了法国广播机构。他们同奥利维尔·梅西安、马尔瑟尔·德朗努瓦、让-雅克斯·格吕内瓦尔德、安德烈·若里弗、伊弗·鲍德里埃和亨利·迪蒂勒兹等人进行了接触。安德烈·莫尔斯作为科研上的合作者也加入了小组的研究，他精确地分析了音响现象，估计出形成音乐“原子结构”的纯乐音总数(一千三百万)。对(唱片或磁带音乐的)*审美理论也作出了重要贡献。因此，莫尔斯强调了一首录音乐曲的永久性(连同演释者所增加的特点在内)，再现性(那使它成了科研目标，而从前可能做的一切仅是观点的比较)和可逆性(他将它看作空间侵入了时间)。

莫尔斯和谢弗尔一起写出了具体音乐的入门书。它包括"词汇表"中最初的25个"词"。在这一"词汇表"中，音响现象按照音量级和其他标准分类。

巴黎小组的实验产生的第一部大型作品是"具体歌剧"《奥尔菲斯》，由谢尔辛和亨利创作，1953年10月在多瑙埃根首演，其缩本早在两年前已在巴黎上演过。有引起恐惧的音响，激烈地爆发的噪音，同这样一种大杂烩鲜明相对的却是女声二重唱的咏叹调、古钢琴以格鲁克风格伴奏的宣叙调以及表现主义风格的小提琴独奏插段。

1954—1957年：具体音乐的实践创作稳步向前发展。著名作曲家如米约和亨利·索盖在他们用传统性较强的风格写的作品中运用了具体音乐。谢弗尔邀请埃德加德·华莱士来工作室工作；后者受到安德烈·马尔罗的怂恿来到了欧洲，1954年10月到达巴黎。在那儿他写成一部作品《沙漠》，将现场音响同磁带录制的具体音乐结合起来。12月2日首演于香榭丽舍剧院。这一场由H.舍尔申指挥的节目。以莫扎特的一首序曲开始，以柴科夫斯基的《悲怆》交响曲结束。而《沙漠》却令观众感到愤怒，结果发生了一场大规模的骚乱，许多观众将它同1913年斯特拉文斯基《春之祭》首演时的那场骚乱相比。

1958年谢弗尔整顿了他的作曲法和工作室。青年作曲家吕克·弗拉利(1929年生)和弗朗苏瓦斯-伯纳德·马舍(1935年生)加入了他的小组。略年长一些的扬尼斯·克塞纳基斯，原是希腊建筑师，是勒·科布西埃的助手，在工作室创作了《分离形态》(Diamorphoses)。"具体音乐"的名称被更为普遍的名称"音乐实验"所代替。这一时期同谢弗尔一起工作的其他作曲家还有保加利亚人安德雷·鲍科雷什利耶夫，卢恰诺·贝利奥和M·菲利波特。

谢弗尔自1958年以来的成熟之作是建立在新（美学）*原则上的。他抛弃了比较显而易见的失真技术，赞成一种“苦苦磨练”的方法，他再次将这样的作品称为“练习曲”。其中主要的是《速度练习曲》(1958年)，这一作品以半球形的中国小铜铃的声音为基础。梅西安说这首乐曲完全脱离了超现实主义的愤怒和文学(的描写主义)**。

在此期间，科隆电台的电子工作室成立了。1951年10月18日正式开始工作，1963年之前一直由其精神之父——H·埃默尔特博士指导，以后由他长期的同事K·施托克豪森指导。早期，技术专家弗里茨·恩克尔也在工作室工作，他建立了重要的控制台。

第一批作品，埃默尔特和罗伯特·拜耳所作，1953年在科隆新音乐节上演出。所用装置包括：模仿特劳特电子琴的一架单弦电子琴(Monochord)，H.博德研制出来的一架旋律电子琴(Melochord，有两个单声道附件连在一个键盘〔控制器〕**上)，一架可变速磁带录音机，以及一架四轨磁带录音机(可录下〔2至〕* 4组同时响出的不同声音)。整个装置由中央控制台控制。用滤波器来安排音色、并将其转换成作曲中的组成因素。

科隆这些早期的尝试有着浓厚的实验气氛。人们感到作曲家正在摸索着走进末知的领域，还感到这些新发现尚末定型。1953年和1954年，埃默尔特和施托克豪森创作出更完美的作品，并由德国唱片公司录成唱片发行。1954年出版了一本书，题名为《德国西北部广播电台家用技术须知》，书中有着关于这些新技术的重要资料。

施托克豪森的《练习曲第一号》作于1953年夏季。这是第一部基于正弦音(即无泛音的纯乐音)的作品。用合成法从正弦音中集取音色。约同一时期，埃默尔特正在作《钟琴》，作品用了所

谓的"混合音"(Tongemische)，或称结合了非和声性泛音的(复合)**音响。后来，施托克豪森在1954年初完成的《练习曲第二号》也运用了合成法产生的噪音。

所有这些作品都是理论①同用特别作曲法进行的实验这二者相结合的成果。埃默尔特和施特克豪森都宣称，电子音乐同那时正在发展的序列作曲的技术有共同的精神（和理论基础)**。这些(技术)**意味着一种扩展，有点任意地取自韦伯恩的作品、取自勋伯格十二音技术的作品，以包括除音高以外的其他乐音特征。"作品同材料二者结构相同"，这是科隆电子音乐的基本规则。这一规则一开始就将其从（法国的)*具体音乐的音响剪辑中解脱出来。

然而，由于巴黎小组和科隆小组(后来在米兰、东京等地又成立了一些小组)用同样的技术程序操作,他们的音乐所产生的效果明显相似。事先没有思想准备的听众,第一次听到谢弗尔、亨利、埃默尔特、拜耳或施托克豪森的作品后，会获得完全相同的印象，这些乐曲远远超越任何传统的音乐形式，引起的联想是作曲家决没有想到的。纯主观的意象浮现出来：许多音响在听觉上都给人以盘旋或清彻的感觉，其他的一些则令人想起泊泊的流水声和噗噗的气体声，以及巨大的水滴声等等。此外，有着预料不到的心理(副)**作用：快速地听很累人，仅听几分钟，疲乏、反感的症状便油然而生。

克雷内克(见图18)是一位(音乐)**素养既高、又为电子技术所吸引的作曲家。1955年他开始了解了科隆的创作，便决定马上加入进去。他在一篇1956年发表的短文《自最初行为的谜》中描述了他(感兴趣)*的动机：

---

① 英译本"理论"，德文原版本中为"技术上综合与分析的双重过程"。

“作曲家对电子手段感兴趣有两个理由：第一，电子手段能扩大他对音乐因素的未知领域的控制，而同时却可依旧使用传统乐器。借助于电子装置，他甚至能将音色用于他的结构构思之中。”

第二条，是一条更重要的理由，他阐述如下：

“况且、（在电子手段中，）*他可能意识到极其复杂的时间关系带有一定程度的精确性，而演员的合奏绝不可能确保那种精确性、即使在紧张、长久的排练后也不能达到。”

克雷内克然后列举了将正弦音结合成复合音响、并将这一合成音直接录于磁带上的各种可能的方法。如他所见，这一技术十分重要的特点，是不同的音乐进程可以同步。这些是探索① 电子领域方面的一大进步，不久便产生出实际的作品：降灵节清唱剧《智慧的圣灵》(1915—16年)，也灌了唱片发行。然而按1953年科隆宣言中的严格意义来说，这部作品还算不上是电子音乐作品，而是一部将电子声与取自具体音乐的技术相结合的产品。克雷内克使用了综合音响、混合音和噪音，但是又结合了人声，用了一个女高音，一个男高音和作曲家自己的讲话声。

声乐部分进行了某种程度的电子处理，无论如何这是必要的，因为克雷内克将八度音平均分成十三个音级。即其音程小于平均律的一个半音。音乐性格上是两种不同东西的结合。即将常见的技术（如朗诵唱和单独唱出的乐句）直接同很少见的电子声现象（显著的如所谓的“音色噪音）一起运用。音色噪音是特定频带内挑选出来的（一种滤波频率）**，同包括所有频率的“白色噪声”相对。电子技术使作曲家能够挑选噪音和乐音之间巨大的中间音域。音色领域中的连续统一体，似乎相当于频率连续统一体，因而前者成了人们想象得到的一种可能的手段②。克

① 英译本“探索”，德文原版本中为“他最早的、为自己方向服务的”。

② 逗号后这一句，德文原版本中为“因而音响状况的连续统一体作为一种人们所企求的幻觉而产生了。”

雷内克在他的清唱剧末尾创造出一种音色终止式：当声音提高又提高，达到耳朵无法听见的顶点时，正在提高的另一新的音响层次又不断从低声区进入，这样产生了一种音响无限性的感觉。文学加宗教的内容（取自圣经、丹麦哲学家基尔克加德和克雷内克本人的材料），由于用各种方式处理，也遭受了多层次的分割。

这一作品的首演清楚地表明：可以形成一种基于电子技术的新型的音乐——戏剧形式。自那以来，克雷内克在歌剧《金羊》中用了这些技术，此剧1964年首演于汉堡。作品中运用电子的段落在磁带上放出。产生一种魔力般的感觉，这时效果是最佳的：如公羊飞过宇宙时受到喷气机的追踪，龙和化作一片云的王后涅斐勒之间的对话，以及地狱中猎犬吠叫的场面。值得注意的是，克雷内克1956年和1964年使用的电子技术都引起了超自然的联想。

与克雷内克同时，施托克豪森也写了一部基于圣经的作品——《少年之歌》(作于1955—56年)。曲中有一个男孩的声音，既说又唱，用了大量不同方式，形成了整部作品的基础。施托克豪森在关于这部作品的评论中写到：

“《少年之歌》将歌唱声和电子声结合了起来(元音类的声音，辅音噪音；介于元音和辅音之间的混合音音阶)。在更大的‘综合’音家族中唱出的噪音只是单个的组成部分。在作品中某几处。歌唱声变成了可以听懂的词(而在其他地方仍旧是纯粹的音响*；而在这两种极端之间，)*词在各种不同程度上可以听懂。音乐中的说话声不时地从声音符号中涌现出来，那都是赞美上帝的(《但以理书·卷三》，‘烈火窑中的众人之歌’)。这是第一部将声音的方向以及其在空间中的运行当作形式的作品。作品要求用5组扬声器，置于听众四周。为灌制唱片的版本，作曲者已将原来的5声道版本改成仅用

一组扬声器①”。

1957年，H.谢尔欣在格拉维沙诺建立了电子音响研究所，在那里专门研究滤波技术和室内音响。谢尔欣制作出（实验室作品的）**一些唱片，有最简单的，也有比较高级的作品。米兰实验室也制作出L·贝利奥作品《变异》和布鲁诺·马德尔纳作品《夜曲》的唱片，都作于1956年。东京的诸井诚、武满彻和黛敏郎也开始从事具体音乐和电子音乐写作，他们的作品也灌成了唱片。

柏林的博里斯·布拉歇尔也创作出一种特殊的电子音乐作品。他和弗里茨·温克尔的技术人员一起工作。最初用传统的自然音响(如长号滑音、钢琴和弦音和歌声)操作。第一批作品在1963年演出于柏林。1966年他的歌剧《一次追降中的意外事故》在汉堡首演。音乐大部分用电子声发出，演出中用四声道在四轨录音机上放出。布拉歇尔用传统声和电子声中间的声域创造出在以前作曲家中少见的、具有抒情和戏剧力量的段落。他的原材料是人声和乐器声(如独奏小提琴声)。正如在施托克豪森早期的《少年之歌》以及荷兰作曲家亨克·巴丁斯后期的歌剧和芭蕾舞作品中那样，声音在剧场内飘移的方式是音乐的一个组成部分。

由于麦耶尔-埃普莱尔的研究工作，语音学从一开始就同通信理论相关联。这一方面的工作同对控制论的研究密切相关。自从诺伯特·韦纳的著作《人道地使用人》以来，这一理论已为人所知。韦纳在他的书中说到，第二次工业革命以及机械化的增长几乎使所有的人类工作都将由自动装置来接替。

这些新的自动装置是电眼、电脑、雷达以及诸如此类的东

① “仅一组扬声器”按德文原版本译出，英译本中为“新的双声道立体声同步”。

西。其中许多种装有各种感觉"器官"，使它们似乎能具有生物(对外界的)各种反应。

如帕斯卡尔所预见，现代心理学已表明，人类(对外界)的反应有一部分是自动的。控制论甚至走得更远，说人类本身是一个复杂的信息或"信息体系"。

近年来，音乐中试图排除人的迹象在日益增长，不仅在演出中把人排除出去，而且把人排除到作曲之外。在美国有人造出了称为数据电子管(datatron) 的作曲机器，1957年还在《无线电电子学》刊物上讨论过。这是给一种电子计算机特别编制了程序。让它作出旋律。例如，进行过一项实验，编制出（似乎合理的）**、有效果的新的流行歌曲。首先分析了一百首近来流行的曲调的共同特征。分析出这些歌曲所包括的旋律音在35—60种之间。其中18—25种出现在第一部分(A)，17—35种出现在第二部分(B)，而A和B两部分各有8小节。旋律线是正规的5个上升音后接第6个下降音。或者反过来也行。这一信息然后和莫扎特关于旋律创作的一些看法一起输入计算机内，这部机器就开始工作了。音序列可随意选择，甚至可用电话号码决定。一小时内，计算机就会作出四千首崭新的（流行歌曲）*曲调。

同一原则也可用于小型的复调结构。例如一部计算机能以帕莱斯特里那风格作出二部对位，和弦进行和节奏型也可完全自动产生。数据电子管计算机是由数学家马丁·L. 克莱因和道格拉斯·博莱索研制出来的，自1956年以后已不多用。此外，五十年代莱贾伦·A.小希勒教授（美国伊利诺斯州俄巴那市电子音乐实验室主任）用另一架称之为"伊利亚克"(illiac)的计算机实验，1963年在达姆施塔特假期讲习班上就实验结果作了一次讲座。在讲座中，希勒首先列出一张时间表，将电子音乐分

为 4 类：

1. 为电子乐器作的音乐（1920年起）；

2. 录于磁带上的电子音乐（1948年起）；

3. 电子合成器音乐（1955年起）；

4. 计算机音乐（1957年起）。

然后他从“伊利亚克”作的一首弦乐四重奏组曲开始，由希勒与他的同事伦纳德·艾萨克森编制程序，又区分出上述计算机音乐中各个不同的发展阶段。他也提及克塞纳基斯的一部作品，名曰《ST/10—1080262》，以及他自己同伊利诺斯大学的罗伯特·贝克合作写的一部计算机康塔塔。希勒指出下列“风格来源”（，如他所称）**：

1. 程序设计器先验地设立的条件（对位，和声法则，序列技术，图示记谱法等等）；

2. 统计条件（同风格相关的或建立于概率计算上的统计）①；

3. 由计算机本身发展起来的风格。

他指出，第三项来源对作曲是最重要的，因为它同学习理论相关联。

计算机所作的一些作品已发表了。它们丝毫也不比近年来演出于音乐节上的、由人创作的许多作品逊色。显然，借助于控制论技术，我们也能创作出无可非议的（、抽象的）*地毯花样或壁纸图案。这类技术对朗朗上口、一唱即会的流行歌曲的创作者是有意义的，就象对家用物品的制造者有意义一样。然

---

① 括号中，德文原版本中为“风格统计或所发现的概率图表”。这里的“统计”是数理统计中的概念“即可用数理统计的方式来研究大量微观个体的宏观性质”。可见下一章。第170、171页。

而，计算机艺术结合到我们的艺术、文化结构中来，究竟可达到何种程度是人们尚未确定的。艺术从人类的创作中分离出来是某种我们至少还不会泰然接受的事情。那是一种可能已将艺术带到一个转折点(如果不算是终点)的发展。

# 10. 数学与反数学

(古代)*中国和希腊的哲学家曾意识到，音乐和数字之间有着密切的关系。独弦琴上(用“品”)划分的弦曾是音乐理论的一个重要工具，早在莱布尼茨那个时代以前，人们就知道或感觉到听音乐即是一种无意识的计算。莱布尼茨本人将宇宙看作处于平衡状态之中，他将这一现象称为“(由上帝)前定的和谐”；在这一状态中，“躯体似乎(估且假定这一不可能的事)无视灵魂的存在，而灵魂也似乎无视躯体的存在；然而二者又似乎相互影响。”

音乐中，感情和理性，孰者更重要，自古以来就有争论。(在这一争论中)*理性的辨护士比理性的反对者要轻松一些。他们可以求助于客观法则，而反对者仅仅只能诉诸于音乐的主观效果。自启蒙运动以来，音乐的乐趣产生自理性的游戏这一信念发展了。甚至瓦格纳，浪漫派的主将(如果曾有过这么一位的话)**，写信给古

典主义者汉斯立克，他认为："本能地产生的艺术作品属于那些远离我们的时代。"阿尔弗雷德·洛伦茨在他的分析研究中表明，瓦格纳的乐剧是如何强烈地依靠于对结构的计算。威廉·维尔克尔在他的音乐理论著作中甚至走得更远，突出的是他阐明了巴赫在赋格中如何运用了数学方法(《平均律钢琴赋格结构中平衡之研究》，1922年)。

数字有魅力是一个现实，这对古人比对十九世纪的人要重要得多，而正是后者的艺术理论和技术仍影响着今天大多数人的态度。浪漫派的意识，基本上集中在感情及其主观表现上，杜绝一切形式的客观性，这一意识几乎不把数字用作艺术灵感(的源泉)**。浪漫派可能用过数学手段。如根据黄金分割法划分一幅画面，但他们对绝对观念的数字或任何象征观念的数字都毫无感觉：数字仅仅是测量单位的一种工具。这一态度与中世纪的观念相去甚远，在中世纪，人们认为数字除几何意义外，还有一种象征的地位。

柏林神学家和音乐学家弗里德里希·斯曼德最近再次研究了巴赫音乐中的数字象征法。他作出了一些惊人的结论，借助许多实例令人信服地表明，巴赫作曲时完全受数学思维的支配、完全受到那与音的数量有关的象征意象的支配。

我们已经看见，自然界里(的"音乐"其)*音高范围是无限的(风声嚎叫的滑音〔音阶〕*就是形象的一例)。人们从无数可能的音阶的音级中只挑选了几个——起初只有2或3个，再是5个。然后是7个，最后停留在7个上，与其说是七音音阶特别适于形成旋律，不如说是因为7个音是信仰(或迷信)**划定某种界线的一个点，而这一界线几百年来还没有人超越过。无疑，七声音阶有神秘和象征的潜在意识。没有什么其他东西阻止过人们利用六音、八音或九音音阶（，如果有人曾想这么用的

话)**。当然,数学和音高(或频率)之间的联系只影响音乐的一个方面：音乐在音(即音程)的空间里的扩展。既然音乐在时间里发生，并且仅仅只能通过时间被察觉到，我们也需要在音乐的时间尺度内来考虑它。在这一方面，可把音乐看作能将条理加于时间之上的、一种唯一无双的手段。音乐的时间尺度是节奏、歌词(运用)**和结构形式等的基础。

1943年，一位俄国作曲家、音乐学家约瑟夫·希林格逝于纽约。他1895年生于卡尔科夫，1917年之前在圣彼得堡从尼古拉·齐尔品和约瑟夫·维托尔学作曲，后在卡尔科夫和列宁格勒教音乐。早在1918年就被任命为乌克兰国立音乐院院长。1927年他受国家委托为十月革命10周年纪念日写一部作品，于是作出一部名为《十月》的钢琴和乐队交响狂想曲。1929年他离开俄国，定居美国。1932年之前他在纽约的利昂·特利明研究实验室工作。1932年至1936年间，在纽约社会研究新学院和哥伦比亚大学任教。后来他只限于私人授课。他作为作曲教师的声誉广为人知，因而他能在公园街租下豪华公寓。他的学生蜂拥而来，接受他所提供的特种的艺术灵丹妙药。早在1932年，作曲家联盟的杂志《现代音乐》就发表了他轰动一时的文章《电——音乐之解放者》。1941年，他写成了名著《希林格音乐作曲体系》。1942年写成杰作《艺术的数学基础》。两书都仅在他死后才出版。

希林格把自己称作为艺术创作的科学家。在技术化和机器化的所有的浪漫派中①，他是最始终如一的、最激进的、最博学的，也是片面得最无可救药的。

他认为，艺术创作可以转变成这样一种过程：用数学方法

① 这里“所有技术化和机器化的浪漫派中”，系按德文原版本译出，英译本中为“技术和机器的所有浪漫化的人中”。

结合创作中可用数量表示的因素，这种看法很适合现代世界中天真的理性主义，尤其它又落到了美国这一沃土上。所有来求教于希林格的作曲家并不都是初学者；其中许多人已是“有成就的人”，尤其是那些轻音乐作曲家。

他最著名的学生是乔治·格什温（见图19）。格什温来拜他为师时已是写有700多首歌曲的著名作曲家，他希望克服自己创作力暂时丧失的现象。他作了希林格4年半的学生。有两年多时间，他在希林格的关注下，写作歌剧《波吉与贝丝》。作品于1935年完成，并在波士顿首演。希林格说过，格什温曾对这部歌剧中的主题之一不满意。后来他将希林格音乐技术理论中的倒影形式技术用于这一主题；这个逆行的倒影进行终于给了他所企求的、具有特征的形态、希林格体系尽管具有理性上所有的一切弱点，并偶有几处幼稚自信（加上数学上的几个错误），仍不失为技术时代关于艺术作用迄今为止最详尽的理论。它在现代美学中是去除神话倾向的一个特别丰富、灵活的例子。尽管对它的批评四起，也不应低估它所具有的代表性的力量和影响。即使他的书不出名（它们已绝版多年），他所描绘的形式关系、数学关系的巨大体系直至今日——他夭折之后30多年——仍有信奉者。

他的理论的实质是什么？为什么如此有说服力？在《艺术的数学基础》的简短前言中（1942年2月27日），希林格说到，他并不自称能够将读者变成一个有创作力的艺术家。该书目的不如说是揭示出表现在自然和艺术中的创作力① 的结构。

“这一体系，（在某种意义上）**本身就是创作的产物，即一件艺术品，它开创了长期等待探索的新的前景。”

---

① 这一标题按德文原版本译出，英译本中为“理论，规律性，协调”。

虽然一种科学理论往往会替代其他科学理论，但结果其本身又要为新的事实和证据所替代，然而希林格的体系却能够说明所有可能存在的事实和证据。

(希林格写到:“正如我们所知，千百年来〔这在人们假设的人类历史长河中只是一个较短的时期〕已存在着既定的艺术。现在我的这一体系却是新产生的。其最年长的分支，年龄不会超过25年，即使以今日的发展速度来看也还是一个短暂的瞬间。其最年轻的分支仅只10年。它只经受过很有限的实验和验证，但关于这一体系的可用性和其作品的质量所收集到的证据却是不寻常的，因而，如果人们给它一个机会，它大概能够摧毁始于人类历史黎明时代的这一伟大神话的基础。”)*他将他的体系中最早的分支的日期定为1917年，最晚的是在1932年。

此书本身(，大八开本，696页，)**可分成三部分：

1.科学与美学

2.规律性和协调性的理论

3.艺术创作技术。

书中很大一部分运用了公式、图表、方程式和成行的数字。

希林格要艺术家能够克服历史和地理的局限性。他希望以所有已知的和可达的风格与技术，科学地给艺术家以指导，因而将他们引至自由王国。研究科学和美学的中心部分是题为“审美象征的本质”这一章，它论及语义学，论及艺术形式、尤其是旋律的意义。希林格要人们注意旋律和口语之间的相似。他从生理，语义和音乐这三方面给旋律下定义。他声称：即使对听众用一种他们不熟悉的语言朗读一首诗，也可算作音乐的一种不发达形式。

下一章是关于艺术创作和艺术标准的，论述了什么可称之为希林格的基本论点，即论述艺术不是自发创作的结果，而是

“工程”、或曰设计构造的结果。

本书第二个主要部分是从讨论如何大胆对待“连续统一体”这一概念开始的；这一概念被定义为无限参数体系。希林格是以爱因斯坦的意思来运用“参数”这一概念的，即：时间和空间被看作一般参数，此外还有些同每一独特艺术形式的因素相关的特别参数。

他然后草拟出一张表格，包括了各种可能的独特艺术形式，他声称共有18种形式。它们是基于5种感觉上的：听觉、触觉、嗅觉、味觉和视觉。它们一般的组成因素是时间和空间；它们的特别因素是声音、材料、气味、味道、光线、颜色和外表。在可能存在的艺术形式的表格中音乐最先出现。希林格指出了同所听见的声音有关的3个参数：音高，力度和音色（“特性”）。

希林格实际的作曲理论是如何实行的？那也是根据科学的观察，根据(可能的)*排列，如对称、偏离、序列法、排列、倒影形式、诸如此类。而正是音程的2倍和3倍（或若干倍）*这样的机械程序，导致了风格的激变。在由海顿所作的一首小旋律上进行了一次这类实验。旋律包括的音程是五度。从C—G上升，经过D和F，然后逐级降回到C。音程加倍，则旋律的跨度当然也加倍：旋律从C到高音D，C大调自然音级由全音音阶代替。再扩大音程所产生的旋律型令人想起兴德米特式的和贝尔格式的，再大的又令人想起韦伯恩式的。

希林格坚持认为，这些程序的运用和结合是理性化的作曲体系必不可少的一部分。他引用了巴赫F大调二部创意曲中的3个倒影形式，十分天真地说到：

> “例如，将J.S.巴赫的音乐同下面一些例子相比，他用几何倒置法所可能达到的整个范围就很清楚了。”

这一说法特别清楚地显示出希林格体系的片面和弱点以及这一体系的根子在于浅薄的十九世纪实证主义之中。受到这样的局限，它就依赖于唯物主义了，完全就象依赖许多政治灵丹妙药一样。

肖伯纳曾说过，德国人从来没有意识到，好事过头可能反而成坏事。希林格，这位有着德国姓名的俄国人，具有真正的浮士德式的强烈欲望，要试图说明一切艺术技巧的各种可能性。他也忽视了一条适用于所有艺术的基本法则。这一法则，我们可称之为选择的经济法则。巴赫也象十五——十六世纪任何一位尼德兰对位作曲家那样。善用旋律中可能的 3 种倒影形式。对这 3 种可能性，他并没由于忘记或理解不全而忽略使用其中任何一种。他知道一首二部创意曲(形式)*仅能占据数量有限的空间。从一百万种或更多种可能的形式中作出正确选择，这样的能力是一种创作上的秘密，无法用科学技术来发现。这一点，也正是计算机惊人能力表现出还有局限性的地方。

希林格体系有成果的方面受到了许多现代作曲家的充分赏识。关于参数的分析和综合是一些序列作曲法的中心特征（虽然“参数”这一名称不总是按其原来的物理和数学意义正确使用的)，选择程序在电子音乐中起了某种作用。

希林格所描述过的微观形式和宏观形式在许多现代音乐的构成中起着重要作用。甚至电子作品的记谱法（比较施托克豪森〔图20，见插页〕的《练习曲Ⅱ》和弗朗科·埃万杰利斯蒂的《关于声带的关闭》〔Incontri di fasce sonore〕的印刷谱）也回到了希林格发明的、并在他的杰作中再现的图示记谱法。

有趣的是，这一理性主义的音乐工程师不是现代艺术的拥护者。他激烈评击了那些他称之为绘画中的“主义制造者们”。如毕加索、康定斯基、克累和其他一些人，另一方面。在书的

附录中，他表示支持L.特利明所造的、称之为“节奏器”(Rhythmicon)的一部作曲机，这一机器能借助于16个可以相互交替的单位自动产生出节奏来。希林格告诉我们，它能产生出65535种节奏形态。

这样绕了一圈又将我们带回到前面论述过的计算机音乐了。事实上，音乐创作中可以除去人的因素这样的梦想并不如人们所想象的那样新鲜。巴洛克时代的学者就曾热衷于类似的游戏和思索。他们之中最聪明的一个是耶稣会会士、自然哲学家阿塔那苏斯·基尔谢尔。他在《世界音乐》(Musurgia Universalis, 1622)中描绘了一种称之为“音乐节奏机”(Arca Musarithmica)的装置的轮廓,这一装置能用数学程序作出乐曲。

这类思想，是“闹着玩”这种本能的升华表现。对艺术有某种魅力，甚至是某种程度上的相关。不能将它们从关于西方音乐发展的讨论中排除掉，就象不能将炼金术士从关于化学史的讨论中排除掉一样。炼金术士试图制出黄金，我们已经从他们那里得到裨益，也可以向他们的后人学习。但如设想黄金垂手可得，那便是轻率了。

五十年代希林格的名字在达姆施塔特假期讲习班还没人提到过。也许大多数参加者没听说过他。但是在新的作曲技术的许多细节中可以窥见他的思想风格，而那时在达姆施塔特这些技术正在产生出来，并为人们运用着。序列技术基本上是勋伯格十二音技术朝音高以外的其他乐音要素的一次系统的转移，在频率以后,这些技术所适合的第一种音的要素就是时值,即时间的尺度。除了音高以外，节拍和节奏实际上是安排乐音成为有机形态的最重要的手段。单个的音不是音乐的要素：只有它同其他音联合在一起时，它才够得上一个可能的乐思。贝尔格在《沃采克》第三幕和《露露》的单节奏(Monoritmica)中已用过

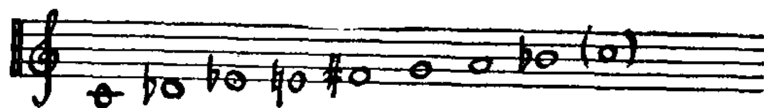
序列形式的节奏意象，梅西安将这一技术进一步发展了。早在1940年写的《世界末日四重奏》的音乐，包括了他的节奏理论（概观）**，他将它推荐给演奏者研究，一个重要的理论因素是所谓的“节奏持续音”，梅西安将它定为“不顾它周围节奏而不断重复的一个独立节奏。”17个单位的这类节奏持续音，在《水晶的礼拜仪式》这一四重奏第一乐章的钢琴部分，可以看到（占有支配地位）*。而且，它是同有29个和弦的、不断重复的序列相结合的。包括不同（长度和）*单位数目的（此例中是17 和 29）的两种模式，会继续以新的交点形成新的结合，直到可能的排列用尽为止。

如果梅西安完成了这一结合的过程，他的《水晶的礼拜仪式》就会延续好几个小时。他没有这样做，运动结束在由单簧管、小提琴和大提琴奏出的、其他协调的过程所支配的地方。

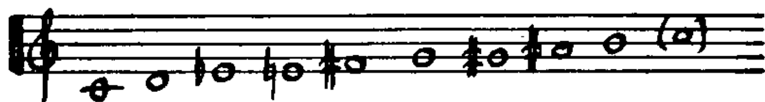
梅西安在他的教科书《我的音乐语言技巧》（1944年）中进一步将主要是数学上的方法运用于音乐各种要素。因此，他从十二音平均律半音音阶中得出了新的音阶。不象《一种音乐新美学的概略》中的布索尼，梅西安不把自己建于 7 音规范上，而是（不顾其音的数目，）*将音组成 6 音到10音之间的音阶。他所感兴趣的是一种艺术上经济的原则：一种有限移位性的概念。

传统的大、小音阶能在所有12个音级上形成，没有因此（移位）*而创造出完全相同的音序列。梅西安使用的音阶仅能移位有限的次数。他称之为“调式”，将它们编号定为 1 — 7 。第一式是全音音阶，只能不重复序列地移位一次。第二式是半音、全音交替的一个序列，例如：

例36



例37



而且能够(不重复地)**移位到两个其他音级上去，它有 8 个音。第三式有 9 个音，能被移位到其他 3 个音级上(例37)。第七式有10个音，可被移位 4 次：

例38



梅西安在理论上研究这些音阶(以及非逆行节奏)的过程中，说到了“不可能性的魅力”。这些音阶中有一些在十九世纪俄罗斯音乐中已发现，尤其是在里姆斯基-科萨科夫和斯克里亚宾的音乐中有过；全音音阶早在李斯特的音乐中、以及后来在杜卡和德彪西的音乐中出现过。然而梅西安第一个从方法上研究这些音阶，他也从这些音阶中得出了一个和声体系，那是他的音乐语言中一个重要特色。

在削弱了调性的音乐中，这种音阶与其和弦起着一个重要的、功能性作用。它们有一种内在的多调性，可以说是因为产生着引力的根音不止一个。梅西安也许已用“不确定的魅力”补充了他的“不可能性的魅力”。有限移位性的“调式”有一种不确定性，那在旋律上相当于“游移不定的和声”（即增三和弦和减七和弦)在和声领域中所起的作用。

梅西安在创造作曲的“序列”技术方面也是一个关键人物。皮埃尔·布莱兹、让-路易·玛蒂奈和塞尔热·尼格声称，他在1942年曾建议，勋伯格用于音高、贝尔格用于时值的序列可以扩展，以把音响的其他特性包括进去。这些其他特性中最重要

的是音色和力度。然而梅西安化了 7 年的时间才把这些严格纯理论的观念转变成了现实的音乐。

1949—1950年间，他写了钢琴曲《四首节奏练习曲》，其中之一，题为《时值和力度的模式》，是严格按下列素材构成的：

1.具有36个音的旋律序列；

2.具有24种时值的节奏序列；

3.具有 7 种强度的力度序列；

4.具有 7 种起音方式的音色序列。

旋律序列的36个音中每个音都有一个不变的时值、力度和起音方式，这一四重的确定(足以)*固定于三声部的卡农之中。

这里梅西安的程序不同于《世界末日四重奏》中的《水晶礼拜仪式》。他在这部较早的作品中机械地给合了 17 种节奏和29种和弦，因而在理论上，每种和弦都同17种不同的时值相对而设立。在《时值和强度的模式》中，音高——时值的联合是首尾一致的，虽然时值比音高少12个。《水晶礼拜仪式》在这一方面可同勋伯格的《小夜曲》中彼得拉克的十四行诗相比；《小夜曲》中， 12 个旋律音与十四行诗中每行 11 个音节相配，因而每次总有一个音多出来。

1952年，梅西安有一度曾在P·谢弗尔的实验俱乐部工作。具体音乐的领域和技术令他印象深刻。他创作了一首乐曲称为《音色——持续》，他说这一作品没有乐音。而是以各种方式来运用噪音：水滴声、喷水声、泉水声、高与低的钹声、木鱼声、带响弦的小鼓声等等。这些“音色——持续”按节奏组织起来(部分地根据印度人的“塔拉”节奏模式)，也严格地按力度确定。完全消失了的“参数”是音高的“参数”——换言之，就是那在传统音乐中、以及在梅西安自己早期的序列实验中最重要的“参数”。

正是从梅西安这些作品和实验中，严格意义上的序列作曲（既用电子技术、又用乐器技术和声乐技术）发展起来了。达姆斯达特学派，主要负责传播序列主义、主张序列主义具有一种包罗万象的性质（这一学派在下一章还要加以讨论）。在法国，梅西安的观念从根本上被一位作曲家极大地歪曲了，即是扬尼斯·克塞纳基斯。他要运用复杂得多的数学方法

克塞纳基斯1922年生于雅典。初学建筑学。1947年赴巴黎给勒·科尔比西埃当了12年助手。1949年开始从奥涅格和米约学作曲，1950—1953年间在音乐学院听梅西安的节奏课。1955年7月，H.谢尔辛在《格拉夫萨纳刊物》第一期中发表了克塞纳基斯的题为《序列音乐的危机》的文章。

克塞纳基斯在文中声称，有两个因素导致了序列技术的崩溃：其一，线性构思和序列所基于的十二音的限制；其二，线性复调，其之增加的密度（"复杂性"）包含了自我毁灭的种子。稠密复调对耳朵的效果表现于声谱上是音的不合理的、偶然的分布；十二音的组合交替，虽然是序列原则里的一个普遍特征，事实上却败坏了序列技术。

虽然，克塞纳基斯是按照类似于下面这样的方式思考的，即新印象派绘画中的小色斑凭肉眼应该可以看见，而且（作为合成效果时）*会产生出感觉。这是因为他坚持认为，就耳朵听觉而言，现代复杂的线性复调碎裂成了一系列"统计的"（Statistical）听觉上的"拼花图"。他说，鉴于这种情况，应提供适合的作曲技巧，不是由算术或几何来提供，而是由概率的计算来提供。

他否定了梅西安下列理论，即音乐只能是抽象思维的产物。他说，"在这种情况下，它必然只能是一种归纳或演绎的逻辑，一种抽象的体系或艺术哲学。对抽象艺术的假设是一种荒谬的

诡辩。”

克塞纳基斯引出了华莱士的 3 部作品，作为一种同现代序列作曲的“线性类型”相对应的例子。这 3 部作品集节奏、音色和力度之大成，即:《整体》、《电离》和《沙漠》。

最后，他提出各种生物学上的事实，来表明人对音乐的反应犹如对一种信息的反应；确实,他声称爵士乐在现代(世界)*的流行是一种双重反应的结果，即一方面是对民歌类的轻音乐的反应，另一方面是对抽象音乐的反应。

1955年10月，汉斯·罗斯鲍德在多瑙埃兴根指挥了克塞纳基斯的《变形》的首演。这首乐曲是为63件乐器(主要是弦乐)而作，持续 7 分钟。主要由弦乐滑音构成，记谱由音高上下都有限制的直线组成。(无音级的)*滑音同时演奏，产生了一种“统计”的效果，一种“音云”，其中辨别不出一个单音来。克塞纳基斯将其同 (自然界)*成千只蝉的鸣声作了比较，同样在其中听不出单独一只蝉的声音，但是其整体的印象是毫不含糊的，而且完全是有特征的：我们立即可听出它是蝉鸣声。大雨在屋顶上的敲打声同样是一种“统计”声，而不是一种复调。

克塞纳基斯沿着这条道路坚定地走下去，经过了《概率行动》(Pithoprakta, 1956) 和《音的喷出》(Achorripsis, 1956-57)，直到一系列色彩缤纷的电子音乐作品和具体音乐作品，那是以1957年的《分离形态》(Diamorphoses)开始的。他的音乐，他称之为“随机的”，几乎不露所用复杂的概率计算技巧。听众的印象是一种“综合音响事件”，那正是克塞纳基斯所希望的。他认为一个特定音是否奏出无关紧要，因为无论如何耳朵无法听出它是一个分离的实体。只有规定由演奏者用滑音或多音音簇演奏的音域的框架，得很费力才能听出。

然而这里是音乐理论中一种互相矛盾的现象，这一理论利

用了较高级的数学，然而又出自一种敌视几何学的态度。的确，克塞纳基斯不要一种纯理性的艺术，而是要一种结合直觉和感情的艺术，他也因自己的“随机的”目的用了电子技术，在小曲《PH协奏曲》中很有效，这一作品是为（1958年）*布鲁塞尔（世界）*展览会菲力浦斯馆而作。然而，他的音乐明显地忠于生活，有时完全达到惊人的地步。体现在他所有作品中的、他早期那种对序列作曲的冷淡态度感染了听众。同时，正象他所攻击的序列作曲家那样，他自己也喜欢以大部头的评论（其中不明了的言语反而令单纯的听众糊涂而不是给他们启发）推出他的著作。这点也表现在他写的书《形式音乐》(1963年)中：象希林格的著作，此书也尽是这类深奥的公式、表格、图表和图样，以至为了吃透他那违反逻辑的艺术的含义，你确实必须是个数学家才行。

值得一提的是，克塞纳基斯用了某些类似于敌视非调性和十二音音乐的保守著作中所用过的论据。例如：声称非调性音乐“在生物学上是低劣的”，这已在1948年威廉·富特万格勒《关于音乐的谈话》中提出过。这种论点也是E.安塞麦特《人类意识中音乐的基础》(1961年)一书的柱石。然而，克塞纳基斯和这两位(有头脑的)*大指挥都没有告诉我们，(在人类的想象中。)*生物学上的“情感”和抽象的“思维”之间的界限该划在何处。

克塞纳基斯说到过的、并由他自己的“随机”音乐象征的序列音乐危机，产生自下列这一事实，即：已开拓的新的音响范围太丰富而概括不了。早在1920年，豪尔既惊讶又满意地算出了12个音各种可能结合的总数，得出的公式是：121可变为479,001,600。正是克雷内克在1955年介绍了“完全预定的音乐”这一概念。他用此表示一种作曲法，它的乐音中每一要素——频率、时值、强度、音色，如果可能，甚至还有音的领域（或称

"音域)——根据预选的序列决定。在梅西安的《水晶礼拜仪式》中，我们已看到，将17个时值同29个和弦结合，这样一个相对简单的程序所产生的可能排列的总数，多到几乎不可想象，同时也导致了形式的明显膨胀。显然，再加上两个序列，强度和音色，我们就会得到一个实在庞大的乐章。事先用数学方式准备材料的作曲家使自己无法全面地观察、从而完全控制材料。一架电子计算机当然能作出 4 个序列所有可能的结合，但是一位作曲家必须从为数庞大的可能性中作出挑选，而这挑选将如以前一样不得不仅仅依靠他自己的主观气质。换言之，"完全预先确定"即刻导致了新的非理性主义：数学理论家极端精确的幻想只是在非理性状态下生成的。

(我们处于这样的历史时刻:)*偶然的机遇必定取代精确。我们都熟悉大图书馆的情景，从数学上来看，(假定)里面有着包含所有字母组合的图书。这个图书馆有整册整册只印有字母a、b—y、z的书，单一无限重复，或形成各种无意义的组合；这个图书馆也有歌德、莎士比亚、但丁和莫里哀的作品。如我们要完全随意从这一"超级"图书馆里选书，我们的选择从文学上来看可能是令人不满意的。无疑，偶然机遇在艺术创作中起了作用；如同(世界)*历史最伟大的学者之一，西奥多·莫姆森所估计的，偶然机遇只解释了所有(历史)**作用的三分之一。然而，感情和直觉占头等重要地位的艺术观，几乎毫无困难地顺从于偶然机遇的变化无常。将数学、物理(和自然科学)*奉若"宗教"的理论，必须确保自己免受(偶然机遇的)**不可预料性和不合理性的危害。

宿命论者的算计和偶然机遇这二者同时在起作用，它们之间的冲突不是今日音乐独家所有。现代科学也已达到必须乞灵于一种不确定的数学概念这样的地步。海森堡的"不确定关系"

声称，一个(原子)*微拉的动量及其位置不能同时精确确定。据公认，量子力学的语言已以纯粹表面的方式给转嫁到美学理论之中，并和神秘的、而且还有带哲理的观念合而为一。但一般的原则认为，艺术领域中运用纯数学方法只能通向死胡同。

希林格试图将艺术变成技术，这在开始阶段是值得赞扬的(冒险)*，但这一试图低估了创作过程的非理性，而这是危险的。巴赫《F大调创意曲》的例子，对那些认为艺术的未来在于全面理性化的人是一个警告。

我们不应小看音乐中理智的价值，也不应小看纯想象力的价值，科学图解和图表用于艺术中已几千年。但是云的形状，无数微生物结构的变体，或者感官、甚至控制论所谓的人造器官，对外界的反应中（所残留的)*不可计算的因素，这些东西又怎样呢？若问蜈蚣，(当它第一只脚向前移动时，)*它怎么知道它的第12个脚和第58个脚在做什么，这样它便会动弹不得，这个众人皆知的故事也适用于艺术创作。

艺术史上每一个时期都显示出黑格尔辩证法在起作用。它一法则说，矛盾可以用综合的方法加以解决。更确切一些，它认为，任何特定的发展阶段其本身都包含着矛盾（对立面)*发展的因素：命题中已包含了反命题。在下一阶段，矛盾的因素分离出来、独立了：反命题占了支配地位。然而命题的力量继续难以察觉地起着作用，直到下一阶段，综合，矛盾突然解决。这一（历史)*情景是解决现代音乐中所有矛盾现象的关键。正如本世纪初期，自由的状态产生了新的结构手法，结果30年或40年后，在对自由更新的要求的冲击下，也正是这些新的结构手法开始了解体。

# 11. 实验的年代

达姆施塔特国际假期讲习班为1946—1955年间的作曲指出了新方向。该讲习班的产生出自这样一种需要：把德国作曲家从纳粹"文化政策"所强加于他们的12年的孤立中解放出来。德国作曲家需要逐步了解1933至1945年间(尤其在美国)成熟起来的作品和技术，以此作为他们艺术上接受"再教育"的一部分。1946年，他们小心翼翼地进行了一些初步尝试(多是在斯特拉文斯基或兴德米特式的新古典主义的名目下)，第二年夏季他们对勋伯格乐派的音乐兴趣大增。1948年的讲习班具有决定性意义：雷内·莱伯维茨参加了(作曲家和音乐教师，曾就学于韦伯恩门下)**，他是勋伯格十二音技术的倡导者，在法国年轻一代作曲家中已有很大影响。(年轻作曲家)*亨策(1946年曾在达姆施塔特引起轰动的人)以及亨策那时的老师福特纳，都由于莱伯维茨的影响运用了十二音。人们

期望勋伯格1949年来参加讲习班，但他因病未能成行。然而梅西安来了，正是在此地，他作出了第一部序列作品《时值和力度的模式》。现在人们已了解了这种新的作曲技术的发展途径。在后两年中，华莱士、克雷内克和电子音乐、具体音乐的主要人物都来到了达姆施塔特。华莱士的《电离》在H.谢尔辛指挥下在德国首演，这一套节目引起了轰动，节目还包括福特纳的芭蕾舞组曲《白玫瑰》，勋伯格的《华沙幸存者》，豪尔的《十二音游戏》和克雷内克的《第四交响曲》。

关于序列音乐的第一次大型讨论是在1952年举行的，那时布莱兹（见图20）和施托克豪森运用新的结构形式的作品已上演过。布莱兹生于1925年，曾在巴黎音乐学院从梅西安学习，1945—1946年又从沃拉堡—奥涅格和莱伯维茨学习。让-路易•巴诺任命他为自己戏剧公司的音乐指导（和指挥）*，在他领导下，玛利涅剧院成了现代管弦乐和室内乐的中心之一。早在1949年，(法国音乐批评家，)*布莱兹后来的传记作者安托万•果累阿就在一篇登于柏林《声音》杂志中的文章中提醒人们注意布莱兹的杰出才能。

布莱兹说过对他影响最大的人有德彪西、斯特拉文斯基和韦伯恩，他最重要的老师是梅西安。17件独奏乐器的《复调第十》1951年上演于多瑙埃兴根，《水中太阳》（勒内•夏尔诗）的一部分在1952年萨尔茨堡的国际当代音乐协会(ISCM)音乐节上演出过。在达姆施塔特，布莱兹是序列技术和点描技术的重要倡导者之一，他将这些技术用于他的《第二钢琴奏鸣曲》(1948年)、《复调第十》和两架钢琴演奏的《结构》(1952—56年)中，可以说后者最彻底地运用了这些技术。所有这些作品都给人们（即使对一个事先读过评论的人）留下了混乱的印象。这些作品令人们想起了多种色彩的示波图，作品中传统的旋律与和声已

受压抑，以利于力度和音色的效果震动人心。根据预先选定的序列来组织这些令人震动的效果，这一情况只有理论上的趣味。

1954年之后，布莱兹所采取的美学立场介于德彪西和自己的偶像韦伯恩中间。他也对勋伯格保持一定距离，虽然他敬他为十二音技术伟大的倡导者和创造者，但仍比韦伯恩地位要低。1955年，随着布莱兹的声乐和器乐套曲《无主的锤子》在巴登巴登国际当代音乐协会音乐节上演，他那不寻常的音乐语言公诸于世，作品激起了激烈的争论，将听众截然分为褒与贬两大阵营。这部作品现已大大修改过，成为夏尔的3首超现实主义诗歌谱曲的协奏作品，用了女低音独唱和室内乐重奏。最后版本的9个乐章有4个是声乐的、5个纯器乐的。其中一首诗有两种谱曲。

在《锤子》中，有布莱兹作品常见的鸟鸣声、敲击声、陶磁般的声响，带有一种富有灵感的、不可预测的气氛，很奇怪，这与作品中序列结构的数学有理性① 很不一致。音乐须用低音长笛、吉他和中提琴，以及木琴和钟琴对比的、(不同寻常的)**音色。音响中始终充满钟琴的鸣咽声。给予木琴一种（变化多端的、)**极其熟练的协奏式处理，明显的是在第二乐章《"孤独的侩子手"口述之一》的中段。人声用得极其大胆，一会儿尽用拖腔技巧，一会儿又用(单)**音节的(音程)* 大跳：这种声乐写作明显地来源于韦伯恩，并表明了对法国歌曲和咏叹调这一传统的冲击。风格首尾不连贯，点描的旋律写作以及似乎任意的节奏，这些也令人想起了欧洲以外的模式。作品有着极其美妙、具有奇特诱导力的段落。然而，正如在梅西安的作品中那样，

① "有理性"(Rationalität)按德文原版本译出，英译本中为determinism(决定论。)

某些段落有一种完全非法国式的冗长和奢华。

布莱兹将他的思想与作品同各种优秀的文学作品联系在一起，这是符合法国人(讲艺术理论)**的传统的，可见他充分意识到了这一传统。他的楷模是马拉美，乔依斯以及画家克累的日记。他的(美学)*理论是投机的，无论何时都可以颠来倒去，可以作自我批评，或可以完全摈弃。《勋伯格死了》是他一篇文章的标题，文中他为十二音作了激烈的辨护。

然而，他那严格的序列结构(近来)**已为一种新的自由开辟了道路。任意的外在印象，表面上即兴的特点（即使定到最末细节时都具有的)，这已成为他(主要的)**形式原则之一，即其内部结构的特性。一个几乎已为人们遗忘的概念——即兴，突然重又进入当代的音乐术语中。作品已不再完完全全、不可改变地由各种音乐因素来决定了；相反，音乐特别要在表演中或通过表演来创作出来。

布莱兹的《第三钢琴奏鸣曲》作于1957年。这部作品结构上类似施托克豪森被人们议论的实验乐曲《第十一钢琴曲》（1956年)，只是构思的规模更大。两部作品都显示出约翰·凯奇的影响，凯奇自1951年以后就一直在用偶然方法作曲，如他的《第一钢琴曲》。这 3 位作曲家都受欧洲以外的技术的影响：布莱兹和施托克豪森曾从梅西安研究过印度古典的“拉伽”(raga)和“塔拉”(tala)，因而熟悉一种极其灵活的特别作曲法，其中至少有两个因素，即旋律和节奏因素是事先预定的。

我们在第十章已看到克塞纳基斯的随机音乐对算术、几何思维是如何反应的。这里凯奇实际上与他殊途同归了。凯奇(见图21)1912年生于洛杉矶，在那儿亨利·考埃尔、阿道夫·韦斯学作曲，从理查德·比利格学钢琴。他也听过勋伯格在洛杉矶加州大学的讲课。经过一段时间的教学和行政工作之

后，他移居纽约，1938年采用了“加料钢琴”(一种将金属块、橡皮及其他材料塞于琴弦中间的钢琴)，并为之写了(奏鸣曲和其他)*许多作品，第一部是为舞蹈演员西维拉·福特写的《酒神舞》(1938年)。凯奇曾写到，“改变乐器声音的这种需要是从伴奏不用打击乐器的欲望中产生的”。在《奏鸣曲和间奏曲》中(1949年演于哥伦比亚大学)，钢琴的声响搞得象各种各样的噪音。凯奇已用音的重复、节奏原型、成比例的形式和不连贯的音序列进行实验。

1951年以来他写下的作品可按如下特点归纳：

1. 包含偶然作用的作品；

2. 运用模式的作品；

3. 把未完成的手搞作为完成的作品；

4. 人声同乐谱无固定关系的作品；

5. 演出(形式)*不确定的作品。

凯奇的思想包括：中国人根据《易经》占卦扔硬币的偶然技巧，迈斯特·埃卡尔特的(德国)*神秘主义，还有禅宗佛教。他已借助巴赫来证实他的(音乐)*“不确定性”这一学说的正确，他指出《赋格艺术》的乐器法可以(任演出者)**任意变化，一次演出与下一次演出可以不同。

然而，凯奇立论的所有基础只是一种要求离异的内心冲动。这一冲动不仅表现在作曲因素和(音乐)*材料方面：凯奇还希望艺术家(的活动)*从社会分离出来、成为一种崇拜荒唐的中心。在这层意思上，凯奇的音乐是1916—1920年(老)*达达(Dada)派毁灭主义的延续。他同(钢琴家)*戴维·图德在两架钢琴上(常常是加料钢琴)的演出确实是一种奇怪的表现。也可以视他们又在进行反社会的胡闹，即第一次世界大战期间达达主义者在苏黎士伏尔泰酒馆(“卡巴莱)搞的那种胡闹。不同之处在于：

那时这是一种对世界（战争）*自我毁灭的藐视和抗议，现在则仅仅是一种消极的艺术至上。

1954年10月，凯奇和图德出现在多瑙埃兴根音乐节上。他们演出并播放了一些磁带，结果产生了一些新的音响材料，多是奇特的种类。首演的其中一首称之为两架钢琴的《12分55秒677》，持续约13分钟的鸟鸣和鼓声。大多以爆炸般的断奏声发出。图德不时地抓起一支口哨或一只（狂欢节的五彩）*玩具小号，吹出猫叫声。然后他开始用一把锤子敲击某种金属。最后他爬到钢琴下进行（仓促的）**修理，让凯奇一人不受打扰地继续演奏下去。凯奇在多瑙埃兴根演奏的另一曲称为《威廉斯·米克斯》。不用钢琴，代之以8架录音机，用8个扬声器播放，声音传遍整个大厅。在以后的音乐会上（自1958年起），凯奇用几架收音机，调至不同的地方电台同时播放。这将偶然的学说引至极端，抹去了起主导作用的创作者控制作品的最后痕迹。

凯奇的方法（一直用到1958年《咏叹调》中的人声）已产生影响。他所进行的偶然实验，以及他对荒唐和怪诞的崇拜，启发产生了一种体裁特别的先锋派卡巴莱艺术，其音乐传遍了音乐厅和剧场。这些自以为趣味高尚的音乐冒险，其中一些同流行音乐（例如摇滚乐）的发展有着密切关系。

布莱兹对凯奇的反应既是建设性的（即对《第三钢琴奏鸣曲》），又是争论性的。他的文章《偶然》(Alea)发表于1958年的《达姆施塔特文稿》上，明确地提及了凯奇，说到他“采用了一种具有东方风格色彩的哲学，来掩饰作曲技术上一些根本的弱点。”然而布莱兹也很严励地抨击了他自己从前实行过的那种整体序列主义，责备那是盲目崇拜数字，是纯机械论而无意识。他将两种方法都斥为“拒绝选择。新的偶然音乐同样在盲目崇拜，只是有一点不同之处，即现在是把选择权推卸给演员，而

不是推卸给数字。”

然而，布莱兹又继续举出“漫不经心的偶然和无意识的偶然”这两者之间的区别。他坚持认为：“依我们的经验来看，不可能预见到内含在原始材料中的每一种曲折和潜在的可能。”这将从另一方面导致不合理性。这同克雷内克在讨论“完全预定的音乐”时、以及克塞纳基斯在批评序列主义时所作出的结论如出一辙、正如布莱兹指出的：“人们竭尽全力掌握材料，偶然机会也同样竭尽全力坚持自己的阵地，暗自挤进上千个无法堵塞的孔洞之中。”

他然后研究了将作曲和偶然结合起来的各种可能性，在这一过程中提到了印度古典音乐中结构的“组成因素”和自发的即兴。借助于象“散板”(rubato)、“即兴”(ad libitum)和“延长”(fermata)这样的概念(在传统音乐中这些概念为演释者提供了自由的尺度)，他发现了各种更复杂的“吸取”偶然的方法。这类方法之一——布莱兹的术语是“aleatoric”，(机遇音乐)，来自于一个拉丁词alea(等于dice，骰子)——在《第三钢琴奏鸣曲》中体现出来了。

这一奏鸣曲包括5个乐章：交替合唱 (Antiphonie)，音组(Trope)，密集音群(Constellation)，诗节(Strophe) 以及模进(Séquence)。在某些条件下，这些乐章可前后交替。马拉美在《书》中试图将单词和音节用作音乐的因素，而不顾其（通常的)** 意义，音乐上布莱兹的这一作品则同前者极其相似。(马拉美的目标是)**用不同的方式结合这些因素，这样可以产生出不同的诗来。在布莱兹的《奏鸣曲》中，各乐章可以按不同的次序出现，每一乐章由本身可以互换的最小因素组成。换言之，在演出中有按时间顺序的变奏，再加上其他种类的变奏。因而演出者也对这一作品最后的成形作出了贡献。他的任务可

同（巴洛克音乐中）*演奏数字低音的风琴或钢琴演奏者相比，只是常量和变量不同而已。

显然，偶然主义需要消除传统的形式概念。一部作品开头与结尾不是固定的，但可以采取几种形式。在古典的调性音乐中所设计的结构、加强和发展等法则都弃而不用了。然而，布莱兹的《奏鸣曲》不是由凯奇作品中那种盲目的偶然所支配的，也不象在施托克豪森作品中由那种近乎盲目的偶然所支配的：在布莱兹自己的语汇中，是有指导的偶然。作用大致上如一尊雕塑，可从不同角度来看，或者象亚历山大·考尔德的气流活动装置。顺便提及一下，《第三奏鸣曲》中的两个乐章的标题，"音组"和"密集音群"，借自于豪尔关于十二音技术的文章中。

施托克豪森（见图22）的《第十一钢琴曲》（的理论设想）**正处于凯奇和布莱兹两者不可调和的（美学）*观点中间。对这一部作品，凯奇称之为传统的，布莱兹指责其为"新的无意识性"。

凯奇将施托克豪森（生于1928年）从数学之梦中唤醒过来。1952年，施拉克豪森还在毫不妥协地提倡"规则严格的音乐"，虽然到1954年，他说话中已经在用"统计的形式"和"近似的测定"这样的术语了。在管乐五重奏《速度》(Zeitmasse)中，他试图通过结合定量的时间和主观经验（感受到的）*时间来作出不确定的关系。《第十一钢琴曲》作于1956年，由维也纳宇宙版以21×36吋的长方形大开本出版。乐谱中有19个按通常记谱法记下的音群，不均匀地分布于每一页中。（凯奇说过："唯一的非传统性是其版式"）。对演出的指示如下：

"演出者随意看着乐谱，可从任何音群开始，只要是他第一眼看到的就行；他开始演奏这个音群，自己选择速度（小音符总是除外）、力度标准和起音方式。第一音群结束时，他读后面接下来一组的关于速度、力度和起音的指示，随意看任何另外一个音群，他然后根据

后者(三种符号)* 的指示演奏……。每一音群可加到任何其他18个音群上去：每一个因而能以6种速度和力度标准、以及6种起音方式中任何一种演奏……。如有可能，这部钢琴曲应在一套节目过程中演出两次或多次。"

当音群重复时，施托克豪森指明变体，例如(低或高)*八度移位，附加音或省略音等等。

1960年，按照已流行于先锋派音乐会上的达达主义方式表演的戏剧小品扩展成了戏剧(场景的)*演出。现代音乐同贝克特和伊奥内斯科的荒诞戏剧结合了起来。凯奇在纽约广场剧院马戏场演出了他的《戏剧小品》(1960年)。演出者是他本人和图德、一个女低音、一个大号吹奏者、以及舞蹈者默西·坎宁安和卡罗林·布朗。小品基本上是一套同时进行的不连贯动作和"机遇事件"(happenings)。演员们射击装满颜料的一些(小橡皮)*气球；有一个演员在刮胡子，同时扬声器里播放出《汤豪赛》中的进行曲，而女低音唱起卢西恩尼·博耶二十年代的流行歌曲《同我谈情说爱》。凯奇的角色只限于站在小竞技场的一角、慢慢地从1数至23。整个气氛是愉快的，并非使人受不了，倒有点象由小丑支配的一场马戏杂技表演。

不久施托克豪森在科隆一个小剧院演出了一出小品，称为《独创》(1961年10月26日首演)。主要原则同凯奇小品中的一样，即同时进行的一套小丑表演。演出的音乐部分是施托克豪森的作品第12号《接触》(1960年)，用电子声、钢琴和打击乐。演出者是图德和打击乐演奏者克里斯托弗·卡斯凯尔。《独创》的演出指示已发表，第14场B如下：

"钢琴和打击乐演奏者穿上女待者从衣帽间带上来的衣服。钢琴演奏者脱掉祭礼长袍，穿上东方女性的服装……。当他准备好时，便开始在钢琴旁煮茶。"

德籍阿根廷作曲家M.卡格尔(生于1931年)对这种荒诞音乐戏剧也作出了贡献。他1958年出席了达姆施塔特讲习班(夏季在海利根堡宫举行)*,用一部弦乐六重奏表明了自己是一个(极有才能、)**训练有素的表情作曲家。他的独幕室内乐戏剧小品《舞台上》1962年首演于布莱梅。这部作品是一支说教的"卡巴莱",音乐给削减到最低限度。各种不同项目的动作同时展开,有时走到了一起。一位音乐教授在发表辨论性的演讲;有人以马歇尔·马绍的方式作模拟表演;一位歌手清清嗓子、开始演唱,并作出威吓的姿态; 3个演出者开始练习钢琴、簧风琴、钢片琴以及各种各样的打击乐器。

有一个叫朴南云的朝鲜人,在舞台上重新演出了老式的达达派节目,令荒诞达到了顶点。可以理解,许多现代作曲家表现自已在作曲上已不可能(成功)*,就求助于怪诞的笑话和"机遇事件"。然而(这些节目的)*乐趣和游戏并没有弥补日益减少的音乐创作。听众不久便产生厌倦心理,发现自己正在追求马克思兄弟老式的(荒诞)*电影中那种富有灵感的胡言乱语。

努力从形式上综合语言和音乐,这样的试图已经严肃得多了。特别是布莱兹,写他的马拉美诗歌康塔塔时,在这方面进行了重要的工作,这部作品初作于1958年,开始称《马拉美诗歌即兴》,最后暂定名为《重重皱褶》。几位作曲家,包括施托克豪森和卢伊季·诺诺,同时研究、利用了口语音节中的语言特性和语义特性。弗里茨·温克尔和其他科学家在这一探索中,既有集体贡献,又有个人贡献。在音乐"武库"中,词也成了一门"武器":需要歌唱者各种各样的音色,从歌唱的声音到耳语、嘶声等都有。在技术和理论两个方面,这一切实验都回复到了勋伯格的《月光下的彼埃罗》。后来达达派的声音剪辑也成了一种材料来源。1928年,国际当代音乐协会举行于锡耶纳的音乐节

上，捷克作曲家埃米尔·布里安(1904年)让他的“人声小乐队”(voice band)演出，这种“乐队”运用歌唱声和讲话声的无数变化，用节奏组织起来的噪音和模仿动物叫声等手段，制造出了生动的效果。后来在布拉格，布里安在戏剧中也运用了这些方法，尤其是为1937年之后的政治舞台而用。从文学观点看，探究音乐与文学中间的处女地，其灵感源于詹姆斯·乔依斯和施特拉姆的作品，有一阵子也源于伊西多雷·伊苏的“字母派”。符拉基米尔·沃格尔的《阿尔皮亚杰》(1958年)的楷模是让·阿尔普的抒情诗。这部作品是为8首超现实主义诗歌的谱曲，是混声朗诵式合唱、女高音和各种乐器的组合。音乐具有灵敏而又色彩斑驳的声音、节奏和旋律，歌词又巧用了深层心理学的知识，作品将这二者结合了起来，这种结合产生了一些新的可能性。

在意大利，这种朗诵式作曲技巧的主要倡导者是卢伊季·诺诺，他为诗歌的谱曲艺术性很高，但却将歌词肢解了，这样的方式使听众无法理解歌词；倡导者还有卢恰诺·贝里欧(1925年生，(见图23))。贝里欧为女歌唱家卡蒂·贝贝里安写的著名作品《呈示》，它的戏剧改编本1963年由阿恩·哈尔普林和舞蹈演员实习班在威尼斯演出了，留下了令人着迷的印象，赋予了荒诞剧新的内容。

1956年，年轻一代作曲家的十二音和序列技术得到了斯特拉文斯基的支持。这是完全意想不到的。斯特拉文斯基在《康塔塔》(1952年)为莎士比亚诗配的歌曲(1953年)和(哀悼式)*卡农《纪念迪伦·托玛斯》(1954年)中已用过序列形态(基本形态)、(卡农)**模仿和倒影形式。3件管乐器、3件弦乐器和钢琴的七重奏(1953年)已清楚地表露出勋伯格和韦伯恩的影响。自《宗教赞美歌》(Canticum Sacrum, 1956年)以来，他写

了十二音音乐。确实，他曾长久而又热情地捏卫了调性的权利，现在在钢琴与乐队的《运动》中，却全然摈弃了调性的联系。

正如他1920年转向新古典主义那样，他这一晚期的转变是令人不解的，对他的支持者称得上是一大震动。但这一转变在主要的宗教作品中是显然可见的，如《宗教赞美歌》、《哀歌》(1958年)、《布道、讲述和祈祷》(1963年)以及《洪水》(1903年)，上述事实仅仅为这一转变添加了权威色彩。1954—1957年间他写出了芭蕾舞音乐《阿贡》，作品同时根据传统的法国舞曲形式、卡农赋格技术以及部分是十二音的音序列而作。

斯特拉文斯基作为作曲家经历了几次大的转变：从倾向于民间音乐的俄罗斯晚期浪漫派，到法国的古典派，然后转变为勋伯格和韦伯恩的支持者。1957以后，他同友人罗伯特·克拉夫特进行了著名的"谈话"，这位友人有意识地引导、影响他经历了这最后的转变。对克拉夫特的(第18个)*问题："年轻一代作曲家所作的哪首乐曲最令你感兴趣?"，斯特拉文斯基的回答是："布莱兹的《无主的锤子》"。

其他作曲家对这些新技术的反应很不相同。兴德米特断然驳回了欧美那些为人们议论纷纷的勋伯格和韦伯恩追随者的要求。他坚持自己在《作曲技法》中所采取的观点，在那本书中，他将调性的丧失视作音乐所面临的一种危险。然而同时，他通过指挥新维也纳学派作曲家的作品，将大师勋伯格、贝尔格、韦伯恩同1945年之后自称为他们继承者的年轻作曲家截然划分了开来。布里顿的态度也类似于此。他仰慕勋伯格和贝尔格(他可能从他们学过)，并在《旋螺丝》(1954年)和《仲夏夜之梦》(1961年)中用了十二音主题，但他摈弃了他斥之为危险的人，即："需要真正的无产阶级音乐的压力集团；需要最新的先锋派

把戏的假内行；已经试图在证实今天即明天的批评家”（引自1964年的演讲《接受第一届阿斯本奖时的讲话》）。

另一方面，自1955年以来，已有迹象表明，现代技术一直在影响共产主义国家中的青年作曲家。当然从共产主义官方的文化政策看来，所有无调性音乐都是形式主义、西方式的和腐朽的，但这并未阻止苏联各地一些有天赋的、持独立见解的作曲家研究十二音音乐。在莫斯科，菲利普·赫尔施科维茨，韦伯恩的学生一直坚持传授十二音技术。安德烈·沃尔康斯基，可能还有其他人（如耶季松·丹尼索夫）受到了他的指导，1960年以后，两位作曲家都写出了十二音作品：沃尔康斯基有一部根据洛尔卡诗而作的康塔塔，丹尼索夫有一套钢琴变奏曲。

基辅还有一个集团同勋伯格派的音乐相关。康斯坦丁·西尔维斯特洛夫（K.Silvestrov）以其各种重奏的室内乐而闻名于西欧，其中包括一首为长笛、小号、钢片琴写的十二音的《三重奏》（1962年）。爱沙尼亚首府塔林也有一个集团，其出名的带头人是音乐学院教授海诺·埃列尔（H.Eller）。他的学生之一，阿沃·帕尔特（A.Pärt）写了极其辉煌、构思清晰的十二音作品，著名的有乐队曲《无穷动》。

在1966年莫斯科夏季音乐节上，几代不同观点的作曲家举行了讨论。不同的演讲人都（幽默）*巧妙地解除了某些偏见，如爱沙尼亚作曲家姜·拉耶茨（J.Raetz）声称：“十二音技术如同一把低音提琴一样与资产阶级意识毫无关系。”

运用新音响材料的最大问题之一是记谱法。具体音乐或电子音乐，克塞纳基斯的滑音，或说话声的各种微妙音色，这些没听到过的音响如何记谱？由希林格创造的、谢弗尔和施托克豪森采用的这类图解记谱法适应不了所有上述需要。

无法为某些想象出来的（或一切）**音响材料找到一种毫不

含糊的记谱法，这样在某些作曲家心目中引起了一种无可奈何的念头。但他们把不利变为有利，开始把图画用作一种提示的手段，或用作对演出者的一种指导。一部作品要用即兴法创作；演员必须把一套线段、曲线和符号当作促进他想象力的因素。这种所谓的"音乐图示法"主要是由西尔瓦诺·布索蒂发展起来的，并由钢琴家图德实行的,用吉奥尔吉·利盖蒂的话说，即"不是表达的、而是联想的一种手段"。这些现代乐谱符号的发明者又是凯奇；他为C.贝贝里安写的《咏叹调》(1958年)是用多色的曲线形式记谱的，那为女歌唱家的想象力留下了宽广的发挥余地。

在音乐图示法中，用眼睛替代耳朵，表现出一种在其他领域也能看到的倾向。据(美国人)* 拉塞尔·阿特金斯的"心理视觉法"，在感官的等级中，耳朵完全不能辨别、更不用说创造艺术形式了。

阿特金斯将音乐和作曲截然分开，实际上他声称：它们二者是矛盾的。所谓的"音乐作曲"是一种视觉艺术。耳朵能辨别(震荡)*频率，但不能辨别高度或深度、结构组织或几何关系。

"视觉音乐"，或用耳朵不能(或不能马上)记录下来的作曲技术，(为它的辨护)*并非新东西。从尼德兰文艺复兴时的复调中的卡农起，到J.S.巴赫的时代止，作曲家的眼睛总是他耳朵的附属品。

序列音乐经常有意识超越耳朵所能听见的声音。令人不安的是，一些作曲家，即使是如克雷内克这样的重要作曲家，也说过，作品中的一切是否能听到并不重要。这样（同听觉断绝关系)*会将音乐连根切断的。

(值得注意的是，机会音乐和偶然音乐早期也有先驱。约翰·菲利普·基恩伯格的《即刻写成的奏鸣曲及其方法》

(1783)年和公认属于莫扎特的“骰子”小步舞曲，都用了古典的乐汇，但他们“闹着玩”〔的欲望〕* 升华成了对“固定不变的形式”这一整个观念的反抗，当然这一反抗不是一本正经的。如果要施托克豪森、布莱兹及其同伙的音乐万花筒具有任何意义的话，对他们的情况就必须预先定出类似上述的基本态度。)

除了自称为“音乐图示法”的联觉艺术外，人们还作出其他各种努力来创造一种实际的记谱体系。1964年，在达姆施塔特假期讲习班上举行了一次特别会议来讨论这个问题。发表论文的有：作曲家厄尔·布朗(1926年生)、罗曼·豪本施托克-拉玛蒂(生于1919年)、M.卡格尔(生于1931年)、G.里盖蒂(生于1923年)、打击乐家克里斯托弗·卡斯克尔、钢琴家A.康塔尔斯基、大提琴家齐格弗里德·帕尔姆、音乐学家卡尔·德尔豪斯。虽然演讲者不能就一种普遍有效的记谱体系取得一致，但他们确实表明了：鉴于新的作曲技术，传统记谱的解体是不可避免的了。德尔豪斯在他的总结中表明，目前记谱法中混乱的部分理由在于：作品(本身单独的)**片断的重要性在日益增长。这是一条重要的意见，因为它让人们注意听觉方面所产生的新情况。欧洲传统(音乐)*的“连贯性”观念，属于旧的古典和浪漫形式的基本范畴，用一个数学名称来说，已被“离散值”(discrete value)的观念废黜。当然，当代音乐也是“连贯的”，不管音乐是序列的、偶然的、或按凯奇意义“完全不确定的”。但它们的连贯属于一种新的不同种类：孤立的片断(即可感觉到的最短小的印象)现在担任的功能，从前是由较大的曲式段落(如展开段落)担任的。这一变化的最初迹象表现在1910年由勋伯格发展起来、后来在韦伯恩作品中更为明显的微型曲式之中。

实验的年代没有产生任何公认的作曲风格或技术，虽然在个别的乐派和运动中有过明显的一致，经常压制了所有的创作个性。然而，已创作出的某种作品可以看作是有代表性的。除了前面所提到的梅西安、布莱兹和施托克豪森的作品外，还有德国作曲家吉泽尔黑尔·克莱伯按克累的绘画写的第一部交响作品《如鸟鸣的机器》(1950年)。诺诺为合唱队、独唱演员和乐队写了《F.加西亚·洛尔卡墓志铭》(1953年)，这是将严格的结构同迷人的表情联结起来的戏剧性场面。还有福特纳的一部康塔塔《创世纪》(1955年)，那同路易斯·格伦伯格1926年的谱曲皆出自黑人作家韦尔登·约翰逊的同一个本子,以中世纪"新艺术"的风格,结合了十二音序列和节奏序列。这些年中间，还有一些典型作品可以一提：豪本施托克-拉玛蒂为声乐和9件乐器写的《祝福》(1954年)，亨策的《夜曲和咏叹调》(1957年)，施托克豪森为3位指挥和3个乐队而写的《群》(1957年)，布莱兹的《力量之诗》(Poési pour pouvoir)(1958年)，里盖蒂的《幽灵》(1959年)，以及日本作曲家诸井诚、黛敏郎和武满彻的作品。英国年青一代在激进的实验面前踌躇不前。有天赋的英国作曲家有：彼得·拉辛·弗里克，以及新近出名的亚历山大·戈尔和彼得·马克斯韦尔·戴维斯，他们都去了达姆施塔特，作品在欧洲大陆的音乐节上受到了欢迎。唯一的英国实验者是科尼利厄斯·卡迪尤(生于1936年)，他步了凯奇和施托克豪森的后尘。

奥地利作曲家在同德、意、法先锋派的接触中也慢了一步，虽然由作曲家弗里德里希·采尔哈(生于1926年)指导的室内乐重奏团"序列"自1959年以来在整个欧洲受到了很大的欢迎。

也正是在维也纳，爱默尔特和施托克豪森编辑出版了杂志《序列》(出版于1955—1962年)，里面的文章如实反映了欧

洲(中部)*动荡不安的形势,即便这些文章也不总能令人满意地区分出有价值之作为荒诞之作。但这一杂志成功地将实验主义的原则扩展到了音乐理论本身的领域之中。

## 12. 巩　固

艺术作品犹如发往不断变更地址的信件。直到十八世纪，作曲家还是幸运的。他们要么为上帝的荣耀而写作，要么为雇佣他们的王公贵族写作。人们很清楚，何种音乐可以取悦虔诚的教徒和宫庭中的宾客，虽然不时有些权威进来聆听，但他们对审美的事情几乎不予校正、不加劝诫。艺术的信息不但发出了，而且也传到了，并且是亲眼看着它传到的。随着听众（先是资产阶级、再是无产阶级）的增长，情况变了。潜在的听众——音乐的"消费者"，不是清一色的，也没有教堂公众或贵族聚会那样共同的兴趣。观众越来越广泛，普通人越来越多。然而，在不断扩展的广大普通听众中，又开始分化出各种听众队伍。出现了一批热心于古典派、浪漫派保留节目的听众——这批人今天在（旧世界与新世界）* 许多国家以交响音乐会的门票预订者为代表。一批听众热衷于歌剧，

另一批观众则热衷于合唱音乐(大多数是积极参加者)，还有一些人独独热衷于室内乐。近来，在许多城市热衷于当代音乐的听众增加了。

然而激进的作曲家和潜在的听众之间所存在的差距在第一次世界大战之前就已扩大了。由于作品和风格日益偏离传统惯例，由于作曲家日益一意孤行地推行某些特别的风格或技巧原则，因此音乐被人们理解的机会就减少了。信件仍被发送，但却不再有地址了。最糟的时候，只有一个扔入海中的瓶子，里面装有地址不明的信件。

不久就有人试图将现代音乐从它狭隘孤独的处境中解救出来。当然外界的物质援助起了重要作用。总的来说，作曲家的地位由于现代版权法而得到了显著改善。二十年代起，广播电台也有了足够的经济力量来雇佣那些遭受攻击、无亲无故的现代音乐的作曲家。1945年之后，电台慷慨地出资委托作曲家创作现代音乐，然而新作品只能在深夜的特别节目中广播。还有个别(艺术)*赞助人的慷慨也是个重要因素，例如指挥家谢尔盖·库谢维茨基和美国百万富翁伊丽莎白·斯普拉格一科利兹夫人，瑞士指挥P·萨歇尔。以及无数由富翁建立起来的基金会。国立和市立的文化机构和作品奖金能确保严肃的现代音乐为作曲家带来一些物质报酬，尽管演出相对来说较少。歌剧院和大学也委托作曲家创作作品。正如在广播中那样，作曲家从人们普遍要求追求时髦的愿望中得到了好处，然而尽管如此，由于缺乏(明确的)**创作目标、精神目标，作曲家还是感到压抑受制。

有些作曲家寻求一种(更高的)*信仰或理想，以此(作为精神的目标)*来填补从前由宗教占据的位置。……在前面第七章我们已看到，在二十、三十年代(和第二次大战期间)**，

左翼的“为信仰服务”的艺术是一种何等普通的现象。

威尼斯作曲家卢伊季·诺诺是战后（达姆施塔特）*先锋派作曲家中第一个走为政治服务这条道路的。诺诺是他同胞马利皮埃罗古典派教义的背叛者，谢尔辛将他同时引向了社会主义（音乐）*和勋伯格的十二音技术。诺诺在写了基于勋伯格十二音主题的《卡农变奏》(此作品1950年曾在达姆施塔特享有“轰动的成就”)之后不久，便开始创作带政治性的声乐作品。前已提及的3乐章的《洛尔卡墓志铭》就属于这一范畴，尤其是第3乐章，用了朗诵唱和朗诵式的合唱。这种合唱在以后的作品《格尔尼卡的胜利》(1954年)中也起了重要作用。根据抵抗战士就义前写的遗书而作的《持续的歌》是诺诺为信仰而作之作品中的第一个顶锋。音乐要求用3个独唱声部，混声合唱队和管弦乐队；由于用音乐再现了歌词的悲剧性，这一作品产生的戏剧性影响扫除了音乐结构上一切复杂之处。(他后一部主要的里程碑，是)**歌剧《偏狭》(1960年)，在合唱与打击乐的《狄多娜的合唱》(1958年，据朱塞佩·翁加雷蒂的诗创作)及一些小型合唱曲之后而作成。《偏狭》在威尼斯和科隆上演时给听众留下了强烈印象。可以肯定，当这部歌剧——或诺诺称之为 azione scenica(舞台表演)，——在威尼斯上演时，也引起了(近乎于骚动的)**政治示威；在科隆所受到的经久不息的掌声同样夹杂着口哨声和喝倒采声。但这些(反应)*是一部其性质遭到如此非难的作品所不可避免的(“副产品”)**。

《偏狭》是一部政治性歌剧，是用松散的戏剧形式对不人道和警察国家所表示的抗议。它的(两幕)*11场戏从文学上可追根溯源到毕希纳、左拉和豪普特曼。脚本用了萨特和布莱希特的语句，从德国两次大战之间恩斯特·托莱尔和弗里德里希·沃尔夫的戏剧，以及(现代美国)*龙金·奥尼尔和阿瑟·

米勒的戏剧中借用了各种技巧。情节很自由地凑到一起，是诺诺亲自从安杰洛·玛丽亚·利佩利诺较大型的脚本中选出的。主要人物是一个流亡者，他是个矿工，思乡之情逼他回到了故乡。逃难使他同妻子离异，后来妻子却成了他的敌人。他无意之中卷入了一场政治暴动中，结果遭受了集中营的洗脑、折磨和恐怖迫害，但也懂得了团结、友谊和爱情的意义。在歌剧结尾处，几乎象是在《众神的黄昏》中那样，大地被洪水吞没，但“世界可以改变”这样的信念却保留了下来。歌剧在选自布莱希特的《致后人》的一曲合唱中结束。……

诺诺将这一歌剧献给勋伯格。也许他希望由此表明这样的事实，即：作曲家为信仰服务的正义性只能由最高级的艺术来证明。这一作品是用一种困难的音乐语言写的，要求很复杂的发声组合：一支由80人组成的管弦乐队，一支庞大的混声合唱队，5个独唱和几个朗诵唱者。几支合唱录于磁带上，用几个声道向听众播送，这样以产生一种音响循环的（艺术）*形式效果。

这一作品的音响是诺诺以前使用过的，即：富有表现力的密度、奇特的起伏和极为明亮的音色。管乐和打击乐音色由于使用了颤舌、震音和许多特别的技巧而失真了。正如在诺诺作品中常见的那样，作品中的灵机妙想、理智完善和严密一致是显而易见的。其音响极端的凝聚、其使用新材料之不受约束，这在一种新形式的初试过程中是典型的。这部作品作为掌握歌剧手段过程中的一个步骤，对作曲家有着关键的意义。《偏狭》在当代音乐中有着独一无二的位置：是一种自二十年代和三十年代以来已不复存在的反映时事的音乐—戏剧。

在女高音、女声合唱和乐器小重奏组的《致基奥马尔的歌》（1962—63年，根据安东尼奥·马查多词所写）中，诺诺创造了

一部小型的杰作。康塔塔是生活本身的一个片断，充满着新的音响，在4组各有6个女声声部的终曲中回荡着，就象在一个音响织体中那样。诺诺（这位思想极端的音乐家）*的精神状况是自相矛盾的。他住在意大利，生活在他所否定的资本主义民主下。尽管他所写的音乐在苏联试演过了，但得不到赞同；即使在斯大林之后的文化政策下，气氛比较宽容了一些，这部作品也还是太激进了。诺诺所倡导的革命信念和音乐现代主义的混合体是否有生存的机会，只有留待将来证明。

人们一定会奇怪，共产主义国家一些作曲家所走的道路与诺诺为信仰的（现代主义）*艺术不一样。在波兰，自1956年起义以后，艺术上有过宽容的时期，现代作曲技术和风格惊人地广泛发展起来。华沙音乐节自1957年以来每年秋天都举行，这使来自许多国家的（各种流派的）*作品可供讨论。以“社会主义现实主义”作为后盾的作品，同西方实验作品有了接触。下面是在一次音乐节（1962年）上演出的作品分类情况：21部已故作曲家的作品（包括巴托克、贝尔格、德彪西、雅纳切克、马拉夫斯基、马尔蒂努、派佩尔、普罗科菲耶夫、勋伯格、希曼诺夫斯基和韦伯恩），20部尚活着的波兰作曲家作品，7部斯特拉文斯基作品，6部意大利的作品，6部西德作品（兴德米特计算在内），5部苏联作品，4部美国作品，3部英国作品，2部捷克的作品，其余为阿根廷、比利时、保加利亚、希腊、荷兰、日本、罗马尼亚、瑞典和瑞士的作品各一部。其中13部作品（包括10部波兰作品）已首演并且大多数是无调性的。

在这些1962年的波兰作品中，滑音和音簇用得很明显。沃·基拉尔（生于1932年）在钢琴与管弦乐器组的作品《暗礁 62》中用上述技巧起到了非凡的效果。弦乐泛音震音和惊人的乐队重音三者结合起来形成了一种基于音色而非线形的结构。音

乐的巨大效果在打击乐一个大幅度的“渐强”中加强了亨利克·戈雷茨基(生于1933年)的《乐器之歌唱》也居于音乐与噪音的中间地带。这一作品中最活跃的音色是滑音、钢琴音簇、拨弦吉他、木鱼和小号的“最强音”。

在博古斯拉夫·谢弗尔(生于1929年，论当代音乐一些重要专著的作者)的《音乐的自我》(Masica ipsa)中，被激烈的(噪音)**爆发所打断的滑音嚎叫，表明了情绪上有力的追求。齐格蒙特·梅切尔斯基(1907年生)的十二音作品《第二交响曲》和风格折衷的作品诸如格拉齐纳·巴策维奇(生于1913年)的《乐队协奏曲》，卡齐米耶日·塞罗茨基(生于1922年)的《片断》以及塔德乌什·巴伊尔德(生于1928年)的《无主题变奏》等，上述这些波兰作曲家的作品严密坚实、不墨守成规，令人印象深刻。

有两位(大胆的波兰现代)*作曲家凭他们巨大的天赋和创作个性始终鹤立鸡群：维托尔德·卢托斯拉夫斯基和克日斯托夫·彭德雷茨基。卢托斯拉夫斯基生于1913年，曾在华沙大学学数学,同时在音乐学院学钢琴、小提琴和作曲。他作于1945—1954年的音乐结合了波兰的民间音乐，可同巴托克对匈牙利民间音乐的运用相媲美。1956年之后,他修正了自己的作曲技巧,先是采用勋伯格的十二音技巧,然后逐渐采用西欧的序列、机遇音乐和朗诵式作曲等手法。他以弦乐队的《葬礼曲》(1956—1958年)获得了世界上的承认，这部作品现在是国际上乐队曲中的保留曲目。这一作品包括不中断的4个部分(序曲——变形——高潮——尾声)，由半音和三音(音程)*的一个十二音序列构成。它以变奏和卡农为基础，风格上近于巴托克，也同样近于贝尔格，而作品正是为纪念前者而作。尽管结构严格，却可列入最动人的、富于表情的音乐之列，既有压抑不住的悲痛的爆

发，又有深沉的静穆哀伤。

卢托斯拉夫斯基的《亨利·米肖三首诗》在1963年萨格勒布两年一度的音乐节上演作品中最令人感兴趣，这个节目同华沙音乐节一样是东欧（社会主义世界）*现代音乐主要的演出场所。在抒情的《思想》中，管乐、两架钢琴、木琴、竖琴、钢片琴和打击乐以一泻千里的气势为合唱伴奏，从彩虹般的音响（胶织体）*和运用微音程的稠密音簇，发展到激烈的、戏剧般的爆发。在“伟大战斗”（Le grand combat）处高潮到来，这时朗诵式的合唱和噪音的协奏渐渐变成了乐音、僵硬的喊叫声和突然的（震裂般的）**crescendo。在“不愉快的终止”处，紧张放松了，这时散布在合唱声部中的女高音和男中音独唱让位于竖琴、钢琴和女声（合唱）*，音乐平缓地消失在寂静之中。

潘德列茨基（生于1933年）是波兰最激进的音响实验家，首先以打击乐组和42件弦乐器的《扬抑》（1960年）引人注目。作曲家亲自为这一作品在多瑙埃兴根的首演写了标题注解，注解中讨论了节奏组合因素（循环，算术序列）和充满四分之一音和半音的音响空间：

> “组合的主要原则（在正规演出中）是把各种乐器分到可称之为音色组的组合中，并且有点象在大协奏曲中那样，使特定乐器在一些这样的音色组中响出。这类音色组互相对照并存着，作曲者利用了它们各种可能的丰富多变的发声。他用了某些乐器（例如加料钢琴）的特殊效果，以及在音响空间的几个层次上操纵弦乐器的特殊效果，这样产生出的音色效果令人想起电子音乐。”

潘德列茨基作品中的音乐语言是同复调不容的，他的目的是从乐音中创造出噪音来。在52件弦乐的《卡农》中（1963年首演于华沙），他两次将第一段与其自身在磁带上的录音放在一起，用卡农（包括用逆行法）将他们连结起来。R·豪本施托克

-拉马蒂在《插入》中已作过类似的实验。在《卡农》中，乐器避免用传统的音响，而用打击、摩擦、用弓杆击弦（col legno），差不多完全把它们用来产生各种音色的噪音。其风格是华莱士和克塞纳基斯式的，并且潘德列茨基用一种高度的对比感、形式感和连贯感（然而也是极其严格地）来处理风格。

虽然这些波兰人运用现代技巧和表现手法可能是不规范的、“绝对的”，但在他们的作品中，同时还有一种不易下定义的高度为信仰服务的形式。人们总是意识到一种个人受约束的特性，一种精神上和物质上（潜在的）** 不安定感。昔日肖邦热切的爱国感和希曼诺夫斯基（艺术上）*高尚的、现代的“世界苦”，在卢托斯拉夫斯基和潘德列茨基的作品中得到了补充，这是由于1939—1945年这一时期的梦魇所留下的根深蒂固的痕迹所致。还须加上1956年的第二次解放和对宗教固有的倾向这些情感上的影响。潘德列茨基的《广岛哀歌》已表明他是一个有政治信仰的作曲家，但他那时继续又写了《大卫赞美诗》（1958年）和一部无伴奏的《圣母悼歌》（Stabat Mater），在波兰广为人们演唱。同一年，科隆电台委托他根据圣·路加的故事写一部受难曲，1963年在敏斯特大教堂首演。作品分两部分，持续一个多小时。音乐要求用 3 个独唱演员，一个朗诵唱者， 3 个混声合唱队，一个男童声合唱队和管弦乐队。音乐基于一个十二音序列上，结合了B-A-C-H四个音，用了滑音，四分之一音、“统计的”音聚合以及音簇。这些合唱队的演唱、低语、嘶声和嘲笑声令人想起诺诺所展现的声乐世界，（而在其他所有方面，）** 诺诺却可被视作潘德列茨基精神上和政治上的对立面。自斯特拉文斯基、韦伯恩（的合唱作品）*以来，共产主义国家的一个成员以其《圣·路加受难曲》，在宗教传统和新音乐之间架起了最重要的桥梁。《受难曲》已转化为人性的象征。

这些波兰作曲家堪称巩固现代音乐的楷模。他们对萨格勒布(现代)*乐派,尤其是对其最活跃的发言人和代表米尔科·凯莱门(生于1924年)产生了影响。自1960年以来，西班牙年轻的一代同中欧建立了联系，国内对艺术表现的限制几乎完全放松了，(这一点有益于年青的一代)**。最活跃的西班牙作曲家有路易斯·德·帕夫洛(生于1930年)和克里斯托法尔·阿尔夫特尔(生于1930年)。后者的《镜子》(Espejos)(4个打击乐演员和录音机)以清晰的形式结构表达了心中苦恼和恐惧这样极度不安的心情，这在1964年12月马德里第一届两年一度的现代音乐节上给人们留下了强烈的印象。

新的思想和技巧方面的突破，在西班牙是件爆炸性的事情，这同青年感觉受反现代主义制度限制、并试图突破这种限制的那些国家里的情况一样，在任何国家，变革和变动被看作是精神自由的证明而备受欢迎。这些变动是否将产生出真正的创造力(正如在波兰所发生的)，这一点并非取决于直接的社会形势和政治形势。在艺术创作上，每一个国家都有长期的曲折变化，但变化的理由到目前为止还令社会学家、心理学家困惑不解。

在巴塞罗那和马德里现在仍存在着各种部分一致或互相论战的组织，它们某种程度上带有反叛者那样的骄傲，视自己为先锋派。他们(表明自己的创作)*不混同于保守的中产阶级的文化机构。音乐家和画家以世界性的术语构思，有一阵子，还同国外趣味相投的组织联系。最近他们也得到了政府的某些支持。

现代音乐的巩固时期是何时开始的，完全可以精确地确定出。(这个时期)*是在50年代中期。那时，有两位完全不同时代的作曲家在他们所走的道路上相遇了：斯特拉文斯基，这

时已近70岁，采用了他长久以来所摈弃的十二音和序列技巧；H.W.亨策（生于1926年），比斯氏小40多岁，加入了他那一派，逐渐与自己在达姆施塔特首先使用过的激进的作曲技术脱离关系。

甚至亨策早年的作品（从各种重奏的室内乐到芭蕾舞音乐）也表现出综合的倾向。1947年之后，亨策试图结合十二音、新古典主义形式和斯特拉文斯基式的节奏，写出了歌剧《冷僻的林荫道》（1951年）。其中包括序列的结构形式、噪音剪辑、爵士乐、朗诵唱和甜美的声乐“流畅旋律”。在《鹿王》中，形式结构退居其次，让位于一种受意大利民歌和美声唱法影响的旋律风格。亨策不象他那个时代许多音乐家、画家和作家，他的问题不是怎样填满某一种组织结构，而是怎样把他的材料组织得完美无缺。

亨策象勋伯格和贝尔格一样，允许同时运用调性、泛半音阶法和十二音写作。在他那部神奇的歌剧《鹿王》之后是两部芭蕾舞，即自然主义的《舞蹈的马拉松》以及新浪漫主义的《乌亭》（1956年）。亨策这些作品中的语言不是新音乐的语言，而是带有他早期经验的痕迹，很象斯特拉文斯基的《阿波罗，众缪斯之首》和《妖女的亲吻》或布里顿的成熟之作中那种（回溯既往）**的方式。

在《洪堡王子》中作曲家（再次）*总结了早期的教训，脚本由因格伯尔格·巴赫曼根据克莱斯特的戏剧改编。亨策在这部作品中纯粹在写音乐——写成了一种适于情节进展的形式，虽充满着感情，却精确地控制着。声乐写作有利于歌词。然而仍服从音乐本身固有的形式法则。

“我要尽一切力量写得简单”。亨策在与学生讨论时曾说过。这并不意味着他放弃了序列法的结构游戏。乐队作品《应答圣

歌》(由柏林的卡拉扬指挥)和《钢琴奏鸣曲》是用他学自序列法的所有严格法则建立起来的。但是在歌剧中，他却一直走着一条比较传统的道路,这条道路已由(诗人)*奥登在为斯特拉文斯基《浪子的历程》所作的脚本中指明。

《年轻情侣的挽歌》和《酒神的伴侣》(1966年)脚本都是奥登和赫斯特尔·卡尔曼所作。亨策的这两部歌剧，以及其间所作的喜歌剧《年轻的贵族》，圆满完成了(风格上的)**一次变化，这可同R·施特劳斯和兴德米特的自我修正，以及斯特拉文斯基1919—1950年间的返回古典主义相比。斯特拉文斯基和亨策竟然在他们各自的风格完全朝相反方向改变的时刻相遇了，这岂非怪事。

然而，二者重定方向，在现代音乐的巩固过程中却成了重要的范例。斯特拉文斯基用了年轻一代作曲家的技巧来写宗教作品，而那些作品同他早期的音乐仍有关联,显著的如《赞美诗交响曲》以及《弥撒》。芭蕾舞《阿贡》是现代音乐和中世纪音乐的综合。

亨策在他一些近作中表现了人道主义的理想。他的清唱剧《无限赞美的新星》，是根据焦尔达诺·布鲁诺的著作写成的，内容是关于人类的权利和思想自由的。亨策告诉我们这一作品是为许多声部和一大组琉特琴，以及钢琴、竖琴、英国管、小号和长号而作的。

我们时代其他重要的作曲家也信仰一种非政治形式的人道主义，我们已提及了布里顿早年的作品，他在这些作品中表达了对西班牙内战的同情心。他的《战争安魂曲》也与历史事件相关，是在为人类和解与和平主义请愿。在布里顿表面上无倾向的歌剧中也有人道主义的同情心,如在《彼得·格莱姆斯》、《旋螺丝》和《比利·巴德》中，布里顿的艺术总是由下列两方面来

支持的，即：他对表达思想的信念，以及他意识到表达大众的思想需要大众化的语言。这使他接近于共产主义的艺术哲学，再加上他对实验持怀疑态度，使他成了肖斯塔科维奇（精神上）**的同盟者。

在意大利，达拉皮科拉已成了这种国际人道主义最有力量、最有说服力的代表。从一开始，他的创作就卷入了自由和压制的辨论之中。《囚徒之歌》和歌剧《囚徒》的标题自不待说，在他为希腊、意大利和西班牙（抒情诗）*无数的谱曲中也都有。同时，达拉皮科拉总是忠实于勋伯格和贝尔格发展起来的现代技巧，虽然他从中派生出一种他自己的、自由而又极有特色的风格。斯堪的纳维亚半岛作曲家中，瑞典的卡尔－比尔格尔·布洛姆达尔在他有份量的歌剧《阿妮阿拉》（埃里克·林德格伦作脚本）中涉及了当代的（人类）*问题。

在德国，卡尔·阿马多伊斯·哈特曼（1905—1963年）从1934年起，创作上就完全致力于自由的人道主义理想。哈特曼在希特勒时期没离开德国，但他坚持从精神上抵制这一制度，这样，1945年之前，他的作品就只能在国外上演。当他1941—1942年从韦伯恩学习时，已经写了一些值得称道的重要作品，包括歌剧《痴儿历险记》(Simplicius Simplicissimus, 1934—1935年)，这部作品直到1949年才在科隆上演，在8部重要作品中，他赋予了交响曲形式新的生命（否则这一形式就会被除苏俄以外的作曲家忽视了），扩展了马勒的形式原则，然而用了显然有他自己特色的音乐语言（包括十二音序列和可变节拍）。他的《第一交响曲》(1937年)，也作于从韦伯恩学习之前，他称之为“写作安魂曲的尝试”。在为一首诗的谱曲里，乐队中加入了女低音，这首诗也正是兴德米特后来用于纪念第二次世界大战死者的安魂曲的那一首，即惠特曼的《庭院里最后的丁香绽开》。

单乐章的《第二交响曲》，是以马勒和贝尔格慢乐章的方式写的有力的柔板。类似的哀歌式乐章再次出现在弦乐《第四交响曲》(1947年)、《第六交响曲》和《第七交响曲》中。哈特曼写作的动人哀婉，也充满在他的弦乐四重奏、协奏曲和康塔塔之中，那是新近德国音乐(对世界文化)*最宝贵的馈赠之一。

B.布拉歇尔是哈特曼的对立面，他的艺术是反浪漫主义的艺术，是感情有意过度节俭的艺术；他的音乐语言被无情地剥去了所有非本质的东西。在"朴实无华的风格"中，他的声乐和歌剧鲜明地表达了人道的理想。他也关心个人自由；这一主题在根据陀斯妥也夫斯基故事写的清唱剧《西班牙宗教法庭庭长》(1942年)、室内歌剧《洪水》(1946年)、《安魂曲》(女高音独唱、男中音独唱、混声合唱和乐队,1948年)和结合电子音乐的歌剧《迫降中的事故》(1966年)等作品中也都存在。布拉歇尔也写了一部实验的舞台作品，即《抽象歌剧》(1953年)，这部作品同现代文学中的某些倾向有关联，韦尔内尔·埃克为这一歌剧写了一个词与音节不按逻辑意义结合的脚本。《普鲁士童话》(1949年)是一部控诉社会的轻松愉快的作品；此外，歌剧《罗沙蒙德·弗洛利斯》(1960年，脚本作者是格奥尔格·凯塞尔)用一个犯了情杀罪的妇女形象对(法律和)**传统道德提出疑问。

布拉歇尔也是一同为延斯·格尔拉赫(1861—1940年)的《犹太人编年史》(独唱、合唱与乐队，1960年)作曲的5位作曲家之一。尽管5个人(布拉歇尔、德绍、哈特曼、亨策和鲁道夫·瓦格纳-莱格尼)的创作个性有差异，首演时音乐产生了一致的效果，这是令人惊讶的。作品表明：奉守原文批评性、控诉性的宗旨，这对音乐风格形成有决定性的影响。这5位作曲家有东德的，也有西德的，在创作期间几乎没有个人之间的互相接触。然而他们为《编年史》写的音乐证明他们都感觉到了非人性的恐

怖和残暴。

信仰和反抗都可以成为互相理解的手段。我们看到了波兰和西班牙音乐的情况，缺乏自由同样可以激起创作的力量。对艺术的结果也是一样的。这一点也适用于发表于苏联与东德的激进的、不墨守成规的少量作品。

几乎没有哪一个时代象二十世纪这样在音乐形式和技巧方面提出了如此诸多的问题。克服调性（与解放不协和）*在和弦音乐和复调音乐的领域中打开了一个人们所不熟悉的音响世界，这个世界即使现在看来也几乎是太广大了，以致无法概括。这一不熟悉的音响世界已经扩大了，这是由于增加了一个完整的、崭新的听觉世界，即一个噪音和电子声的世界，这一新的世界现在正在（向先前出现的旧世界）**争得自己一席平等的地位。新事物以一种新的自由和新的结构手段急骤地产生。新的乐派和新的运动以惊人的（每 5 年一次的）*周期涌现出来，每一派都特地声称与其他派别格格不入。理性化对（新的）*感觉论，精确对不精确，摈弃过去对复兴遗忘的传统（——问题不断地以新的格式和两分法形成、消失、又形成）**。只是到现在，西方才尝试着使自己熟悉亚洲、非洲和古代美洲的音乐。

在这一完全多元主义、表面无法解析的矛盾状况中，寻求共同的基础就成了音乐本身生存的问题。在音乐语言和作曲技巧中，或者甚至是在新的、可想而知的音响记谱的（狭隘）**领域中，这一共同基础将如何获得，尚无法预见。这些问题的解决将是未来几代人的任务。现在要发现的共同的兴趣和意图，存在于共同的信仰或理想的领域中，换言之，超出了纯艺术的领域。在这一方面，二十世纪音乐已提供了可用作将来楷模的例子。

# 附　录：

## 1854—1966年西方音乐与文艺界大事对照年表

| | 音　乐 | 有关艺术* |
|---|---|---|
| 1854年 | 雅纳切克诞生 | G·德·奈瓦尔：《幻景》 |
| 1862年 | 德彪西诞生 | |
| 1864年 | R．施特劳斯诞生 | 波德莱尔：《三首散文小诗》 |
| 1865年 | 瓦格纳：《特里斯坦和伊索尔德》(未完成) | |
| 1874年 | 勋伯格诞生 | 兰波：《灵光篇》 |
| 1875年 | 拉威尔诞生 | |
| 1876年 | 法雅诞生 | 马拉美：《牧神午后》 |
| 1881年 | 巴托克诞生 | 福楼拜：《布法与白居谢》 |
| 1882年 | 瓦格纳：《帕西发尔》<br>斯特拉文斯基诞生 | |
| 1883年 | 瓦格纳去世，韦伯恩诞生 | |
| 1884年 | 马勒：《旅伴之歌》 | 高蒂：沙格拉达·法米利阿教堂建成(巴塞罗那) |
| 1885年 | 布鲁克纳：《第八交响曲》<br>贝尔格诞生 | 尼采：《查拉图斯特拉如是说》 |
| 1886年 | 李斯特去世 | 修拉：《大碗岛的一个下午》 |
| 1887年 | 德彪西访问拜鲁伊特 | 拉弗格：《传奇道德剧》 |
| 1888年 | 施特劳斯：《麦克白斯》<br>马勒：《第一交响曲》<br>里姆斯基-科萨科夫：《舍赫拉查德》 | 高庚："景泰兰"风格(Cloisonnisme) |
| 1889年 | 施特劳斯：《唐·璜》 | 尼采神经错乱 |
| 1890年 | 施特劳斯：《死与净化》 | 凡·高去世<br>洛特雷亚蒙：《玛尔佗萝之歌》 |
| 1891年 | 普罗科菲耶夫诞生 | |

* "有关艺术"根据德文原版本作了增补，其文学部分译名主要根据《中国大百科全书·外国文学卷》——中译者注。

| | | |
|---|---|---|
| | 德彪西会见萨蒂 | |
| 1892年 | 德彪西：《牧神午后》<br>米约诞生，奥涅格诞生 | 易卜生：《建筑师索尔涅斯》<br>梅特林克：《佩利亚斯与梅丽桑德》 |
| 1894年 | 施特劳斯：《贡特拉姆》<br>马勒：《第二交响曲》 | 罗丹：《思想》 |
| 1895年 | 施特劳斯：《梯尔·欧伦斯庇格尔》<br>马勒：《第三交响曲》 | 伏伦拉德美术馆举办塞尚大型画展 |
| 1896年 | 施特劳斯：《查拉图斯特拉如是说》 | 魏尔兰去世；雅里：《于布王》 |
| 1897年 | 马勒任维也纳宫廷歌剧院首席指挥及指导 | 格奥尔格：《心灵之年》<br>魏特金：《地神》<br>维也纳脱离派创立 |
| 1898年 | 施特劳斯：《英雄的生涯》 | 马拉美去世，<br>阿尔诺·霍尔茨：《幻想者》 |
| 1899年 | 勋伯格：《升华之夜》 | 施尼茨勒：《轮舞》 |
| 1900年 | 德彪西：《夜曲》<br>勋伯格：《古雷之歌》<br>马勒：《第四交响曲》<br>克雷内克诞生 | 弗洛依德：《梦释》<br>托尔斯泰：《复活》<br>尼采去世<br>王尔德去世 |
| 1901年 | 施特劳斯：《火荒》 | 托玛斯·曼：《布登勃洛克一家》<br>契诃夫：《三姐妹》 |
| 1902年 | 马勒：《第五交响曲》<br>德彪西：《佩利亚斯与梅丽桑德》 | 毕加索：蓝色时期<br>斯特林堡：《梦戏》<br>霍夫曼斯塔尔：《香多斯的信件》 |
| 1903年 | 勋伯格：《佩利亚斯与梅丽桑德》<br>雅纳切克：《养女》<br>斯特拉文斯基从里姆斯基-科萨科夫学习 | 魏特金：《潘朵拉的盒子》<br>里尔克：《祈祷书》<br>高庚去世，康拉德：《台风》 |
| 1904年 | 里格尔：《质朴的曲调》<br>马勒：《第六交响曲》<br>艾夫斯：《1776年进行曲》<br>贝尔格和韦伯恩从勋伯格学习<br>达拉皮科拉诞生 | 布拉克到巴黎<br>契诃夫：《樱桃园》<br>皮兰德娄：《已故的帕斯卡尔》 |
| 1905年 | 施特劳斯：《莎乐美》<br>马勒：《第七交响曲》 | 秋季沙龙上的野兽派画家<br>（弗拉芒克、德朗、马蒂斯、路阿） |

| | | |
|---|---|---|
| | 德彪西：《大海》 | 爱因斯坦：相对论 |
| | 巴托克和科达伊初次研究民间音乐 | 毕加索：粉红色时期 |
| | 德彪西：《意象集》(第一集) | 艺术家社团“桥社”在德累斯登建立 |
| 1906 年 | 勋伯格：《第一室内交响曲》 | 豪普特曼：《碧芭在跳舞》 |
| | 肖斯塔科维奇诞生 | 塞尚去世，易卜生去世 |
| | 卡希尔制成电动电子琴 | 高尔斯华绥：《有产业的人》 |
| 1907 年 | 马勒：《第八交响曲》 | 毕加索：《阿维农小组》 |
| | 拉威尔：《西班牙狂想曲》 | 珂珂希卡：《梦中的男孩》 |
| | 艾夫斯：《黑暗中的中央公园》 | R.瓦尔泽：《丹诺兄妹》 |
| | 德彪西：《意象集》(第二集·钢琴曲) | |
| 1908 年 | 马勒：《大地之歌》 | 里尔克：《新诗集》 |
| | 勋伯格：《第二弦乐四重奏》(op.10)《歌曲集》(op.15 “自由无调性”) | 夏加尔赴巴黎 |
| | 贝尔格：《钢琴奏鸣曲》 | 克劳斯：《道德与犯罪》 |
| | 巴托克：钢琴《巴加泰勒》 | 斯泰因：《美国人的成长》 |
| | 拉威尔：《鹅妈妈》、《夜之幽灵》 | 沃林格尔：《抽象与移情》 |
| | 德彪西：《伊贝利亚》 | |
| | 艾夫斯：《未回答的问题》 | |
| | 梅西安诞生 | |
| 1909 年 | 施特劳斯：《埃莱克特拉》 | 布拉克和毕加索：分析立体派第一期 |
| | | 未来派宣言 |
| | 马勒：《第九交响曲》 | |
| | 勋伯格：《三首钢琴曲》(op.11)《五首乐队曲》(op.16)《期待》(op.17) | “新艺术家协会”成立 |
| | 韦伯恩：《弦乐四重奏五乐章》(op.5) | 贾季列夫芭蕾舞团在小城堡剧院的第一个演出季节 |
| | 拉威尔：《达夫尼斯与克洛埃》 | |
| | 艾夫斯：《第一钢琴奏鸣曲》 | 庞德：《人物》 |
| | R.H.施泰因：四分之一音体系概观 | |

| | | |
|---|---|---|
| 1910 年 | 勋伯格：《室内乐队曲三首》(微型) | 康定斯基：《关于艺术中的精神》 |
| | 贝尔格：《弦乐四重奏》 | 秋季沙龙立体派画展 |
| | 韦伯恩：《四首小提琴和钢琴曲》 | 里尔克：《马·劳·布里格记事》 |
| | 德彪西：《序曲》(第一集)，会见斯特拉文斯基 | 塞弗里尼："同时性"绘画<br>珂珂希卡：《福莱尔教授肖像》<br>玛蒂斯：《舞蹈》 |
| | 斯特拉文斯基：《火鸟》 | |
| 1911 年 | 施特劳斯：《蔷薇骑士》 | 托玛斯·曼：《威尼斯的死亡》 |
| | 斯克里亚宾：《普罗米修斯》 | "青骑士"第一次画展 |
| | 斯特拉文斯基：《彼得鲁什卡》 | 夏加尔：《我和乡村》 |
| | 巴托克：《蓝胡子公爵的城堡》(1918年首演) | 契里柯：《无限的怀旧》 |
| | 普罗科菲耶夫：《讽刺》 | 雅里：《浮士德罗尔博士》 |
| | 马勒逝世 | 康定斯基第一幅抽象画<br>凡·荷迪斯：《世界末日》 |
| 1912 年 | 施特劳斯：《阿里阿德涅在纳克索斯》 | "青骑士"画册目录发表 |
| | 勋伯格：《月光下的彼埃罗》<br>《和声学》 | 布拉克和毕加索：拼贴画 |
| | 贝尔格：《为阿尔腾贝尔格诗所谱歌曲》(op.4) | 诺尔德：《基督的生平》 |
| | 布索尼：《第二小奏鸣曲》 | 卡夫卡：《判决》、《变形记》 |
| | 德彪西：《意象集》完成<br>《游戏》 | 贝恩：《傲慢》(组诗) |
| | 考尔：音簇 | G·海姆：《生活的阴影》 |
| 1913 年 | 勋伯格：《幸运的手》 | 路阿：宗教主题绘画 |
| | 斯特拉文斯基：《春之祭》 | 阿波利奈尔：立体主义画家(《美学深思录》) |
| | 德彪西：《序曲》第二集 | 普鲁斯特：《追忆逝水年华》开始出版 |
| | 韦伯恩：《弦乐四重奏的六首巴加泰勒(op.9)，<br>《五首乐队曲》(op.10) | 拉斯克-许勒：《希伯莱歌谣》 |
| | 卢索罗：噪音法 | |
| | 布里顿诞生 | |
| 1914 年 | 贝尔格：《三首乐队曲》 | S.格奥尔格：《联盟之星》 |

| 年份 | 音乐 | 其他 |
|---|---|---|
| | (op.6) | |
| | 开始写作《沃采克》 | 丢香：最早的"现成材料"雕塑 |
| | 豪尔：十二音作品 | |
| | 斯特拉文斯基：《俏皮话》 | |
| | 艾夫斯：《新英格兰的三个地方》 | |
| | 卡塞拉：《五月之夜》 | |
| 1915年 | 施特劳斯：《没有影子的女人》(1919年首演)，《阿尔卑斯山交响曲》 | 契里柯·卡拉："形而上画派"<br>埃略特：《普鲁弗洛克的情歌》 |
| | 勋伯格：《四首乐队歌曲》 | 诺尔德：《葬礼》 |
| | 韦伯恩：《歌曲》(op.12)(1915—17) | 马雅可夫斯基：《穿裤子的云》 |
| | 德彪西：《练习曲》、《黑白之中》、《大提琴、钢琴奏鸣曲》 | 梅林克：《有生命的假人》 |
| | 法雅：《爱情魔法师》 | 马列维奇："至上主义绘画"宣言 |
| | 米约：《献祭品的人》 | 施特拉姆去世 |
| | 艾夫斯：《康科德奏鸣曲》 | |
| 1916年 | 德彪西：《长笛、中提琴和竖琴奏鸣曲》 | 苏黎士伏尔泰酒馆：达达主义诞生(阿尔普、巴耳、扎腊等人) |
| | 艾夫斯：《第四交响曲》 | |
| | 普罗科菲耶夫：《古典交响曲》 | 乔依斯：《青年艺术家肖像》<br>马尔克去世 |
| 1917年 | 德彪西：《小提琴与钢琴奏鸣曲》 | 弗洛依德：《精神分析入门讲座》 |
| | 萨蒂：《游行》(毕加索置景) | 风格派绘画(几何形体派) |
| | 拉威尔：《库普兰墓》 | (蒙德里安、凡·杜斯堡等人) |
| | 韦伯恩：《五首宗教歌曲》(1917—22) | 凡莱里：《年轻的命运女神》 |
| | 布索尼：《图兰多特》(歌剧) | |
| | 法雅：《三角帽》 | |
| | 斯特拉文斯基：《婚礼》 | |
| | 开始创作；会见毕加索 | |
| | 冯·墨伦多尔夫：四分之一音 | |
| 1918年 | 斯特拉文斯基：《士兵的故事》、《拉格泰姆》 | 柯科托：《雄鸡与丑角》 |
| | 米约：《人与欲》 | 阿波利奈尔：《美好的文字》；逝世 |

| 年份 | 音乐 | 其他 |
| --- | --- | --- |
| | 德彪西去世 | 普鲁斯特：《花丛中少女的影子》<br>霍夫曼斯塔尔：《困难》<br>亨利希·曼：《臣仆》 |
| 1919 年 | 巴托克：《不可思议的达官贵人》1926 年首演 | “鲍豪斯”艺术工艺学校创立 |
| | 萨蒂：《苏格拉底》 | 特拉克尔：《诗集》 |
| | 米约：《屋顶上的牛》 | 卡夫卡：《乡村医生》 |
| | 哈巴：《弦乐四重奏》(四分之一音) | 塔特林：“第三国际纪念碑”落成<br>施维特斯：《安娜·布鲁默》(Merz 画刊) |
| 1920年 | 斯特拉文斯基：《矮胖驼子》、定居法国 | 摩迪格利阿尼去世<br>文集《人类的拂晓》 |
| | “六人团”形成 | |
| | 布索尼：提倡“青年古典主义” | 凯译：《煤气厂》<br>卢卡克斯：《小说理论》 |
| 1921 年 | 贝尔格：《沃采克》完成 | 毕加索：《三个音乐家》 |
| | 雅纳切克：《卡佳·卡芭诺娃》 | 康定斯基离开俄国<br>蒙德里安：《绘画第一号》 |
| | 米约：《回忆巴西》 | 皮朗德娄：《六个寻找作者的剧中人》 |
| 1922 年 | 斯特拉文斯基：《玛芙拉》 | 里尔克：《杜依诺哀歌》<br>《献给厄尔甫斯的十四行诗》 |
| | 兴德米特：《玛丽的一生》 | 乔依斯：《尤利西斯》 |
| 1923 年 | 勋伯格：《五首钢琴曲》op.23(1921—1923) | 夏加尔返回巴黎<br>布拉克、毕加索：静物写生画 |
| | 《小夜曲》op.24 | 卢卡克斯：《历史与阶级意识》 |
| | (十二音技术) | 斯蒂文斯：《簧风琴》 |
| | 斯特拉文斯基：《婚礼》完成；《八重奏》 | |
| | 施特劳斯：《间奏曲》 | |
| | 巴托克：《舞蹈组曲》 | |
| | 科达依：《匈牙利赞美诗》 | |
| | 雅纳切克：《狡猾的小雌狐》 | |
| | 兴德米特：《奏鸣曲》 | |
| 1924 年 | 勋伯格：《钢琴组曲》op.25；《管乐五重奏》op.26 | 托玛斯·曼：《魔山》<br>A．布莱顿：第一期超现实主义宣言 |
| | 韦伯恩：《五首卡农》op.16；《三首民歌》op.17 | 洛尔卡：《歌集》 |

| | | |
|---|---|---|
| | 福列、布索尼、普契尼逝世 | A.马查多：《新歌》 |
| | 诺诺诞生 | 托洛茨基：《文学与革命》<br>卡夫卡去世 |
| 1925 年 | 贝尔格：《室内协奏曲》 | 蒙德里安：《新的形象》 |
| | 韦伯恩：《三首歌曲》(op.18) | 霍夫曼斯塔尔：《塔楼》 |
| | 艾斯勒：《棕榈河之歌》 | 巴黎超现实主义画展 |
| | 雅纳切克：《小交响曲》、《马克罗波洛斯事件》 | 卡夫卡：《过程》（遗作由 M.布洛德出版） |
| | 肖斯塔科维奇：《第一交响曲》 | 菲茨杰拉尔德：《伟大的盖茨比》<br>多斯·帕索斯：《曼哈顿中转站》 |
| | 勋伯格接替布索尼在柏林高级班任教 | |
| | 萨蒂去世；布莱兹诞生 | |
| 1926 年 | 勋伯格：《三部讽刺作品》 | 克累第一次巴黎画展 |
| | 贝尔格：《抒情组曲》 | 海明威：《太阳照样升起》 |
| | 雅纳切克：《格拉高利特弥撒曲》 | 纪德：《伪币犯》 |
| | 希曼诺夫斯基：《哈尔纳西》 | 埃吕雅：《痛苦的首都》 |
| | 卡里奥：微音程 | 桑德拉：《摩拉维亚女人》 |
| | 马格尔："天体"电子乐器 | 玛克斯·恩斯特：《自然史》 |
| | 亨策诞生 | 爱森斯坦：《战舰波将金》 |
| 1927 年 | 勋伯格：《组曲》(op.29) | 毕加索：《怪物》 |
| | 《第三弦乐四重奏》(op.30) | 海德格：《存在与时间》 |
| | 斯特拉文斯基：《俄狄浦斯王》韦伯恩：《弦乐三重奏》(OP.20) | 布莱希特：《家庭格言》、《人就是人》<br>A.茨威格：《格里沙中士案件》 |
| | 巴托克：《第三弦乐四重奏》 | |
| | 克雷内克：《容尼奏乐》 | |
| | 华莱士：《整体》 | |
| | 特列明：以太电子乐器 | |
| 1928 年 | 施特劳斯：《埃及的海伦》 | 夏加尔：《雄鸡与小丑》 |
| | 勋伯格：《乐队变奏曲》(op.31) | 布莱顿：《娜佳》 |
| | 韦伯恩：《交响曲》(op.21) | 布莱希特-魏尔：《三分钱歌剧》 |
| | 斯特拉文斯基：《妖女的亲吻》；《阿波罗，缪斯之首》 | 叶芝：《塔》 |
| | 巴托克：《第四弦乐四重奏》 | 纪廉：《赞美歌》 |

| | | |
|---|---|---|
| | 雅纳切克：《死屋》 | 洛尔卡：《吉卜赛谣曲集》 |
| | 拉威尔：《包列罗舞曲》 | 本亚明：《单行线街道》 |
| | 梅西安：《天堂之宴》 | |
| | 雅纳切克去世； | |
| | 施托克豪森诞生 | |
| 1929年 | 勋伯格：《日复一日》 | 布莱希特-兴德米特：《教育剧》 |
| | 贝尔格：《酒》 | 霍夫曼施塔尔去世 |
| | 兴德米特：《一天的新闻》 | 杜柏林：《柏林亚历山大广场》 |
| | | 达利-布努埃尔：《安达露西亚狗》(电影) |
| 1930年 | 斯特拉文斯基：《赞美诗交响曲》 | 布莱希特-魏尔：《马哈戈尼》 |
| | 韦伯恩：《四重奏》(op.22) | 布莱希特-爱斯勒：《措施》 |
| | 特劳特魏恩：特劳特电子琴 | 埃略特：《灰星期三》 |
| | 达拉皮科拉：《两首抒情诗》 | 马雅可夫斯基自杀 |
| 1931年 | 兴德米特：《不停顿》；《特劳特电子琴小协奏曲》 | 穆齐尔：《没有地位的人》(第一部分) |
| | 勋伯格：《摩西与亚伦》开始写作 | 卡尔德：活动装置 |
| | 华莱士：《电离》 | 吉亚可麦蒂：塑料雕塑作品 |
| | 梅西安：《忘却了的祭献》 | 福克纳：《声音与疯狂》 |
| | | V.伍尔夫：《海浪》 |
| 1932年 | 勋伯格：《钢琴曲》(op.33) | 布洛赫：《梦游者》 |
| | | 塞利纳：《长夜漫漫的旅程》 |
| 1933年 | 施特劳斯：《阿拉贝拉》 | 夏鲁达：《地球上的居所》 |
| | 兴德米特：《画家马蒂斯》 | 贝恩：《艺术与力量》 |
| | 巴托克：《第二钢琴协奏曲》 | |
| | 勋伯格移居美国，皈依犹太教 | |
| 1934华 | 韦伯恩：《协奏曲 》OP.24 | H.米勒：《北回归线》 |
| | 巴托克：《世俗康塔塔》《第五弦乐四重奏》 | 庞德：《向塞·普罗佩蒂乌斯致敬》 |
| | 肖斯塔科维奇：《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》 | 夏尔：《无主的锤子》 |
| | | 玛克斯·恩斯特：《善行的一周》 |
| | 普罗科菲耶夫返回俄国 | |
| 1935年 | 贝尔格：《小提琴协奏曲》；《露露》(未完成) | A.茨威格：《凡尔登的教育》 |

| | | |
|---|---|---|
| | 韦伯恩：《目光》 | 洛尔卡：《梅西亚斯的挽歌》 |
| | 格什温：《波吉与贝丝》 | 阿尔贝蒂：《看见你和没看见你》 |
| | 约里维：《玛纳》 | 本亚明：《巴黎，十九世纪之都》 |
| | 施特劳斯：《沉默的女人》 | |
| | 普罗科菲耶夫：《罗米欧与朱丽叶》 | |
| 1936 年 | 勋伯格：《小提琴协奏曲》 | H.米勒：《黑泉》 |
| | 韦伯恩：《钢琴变奏曲》 | 福克纳：《押沙龙、押沙龙！》 |
| | 巴托克：《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》 | 洛尔卡：《塔曼特的座椅》；遭到佛朗哥政权枪杀 |
| | “青年法兰西”形成 | 埃吕雅：《丰富的眼睛》 |
| 1937 年 | 勋伯格：《第四弦乐四重奏》 | 纳粹“颓废艺术”展览 |
| | 巴托克：《两架钢琴和打击奏鸣曲》 | 毕加索：《格尔尼卡》 |
| | 斯特拉文斯基：《敦巴顿橡树园》 | 斯蒂文斯：《带兰色吉他的人》 |
| | 肖斯塔科维奇：《第五交响曲》 | 布莱希特：《第三帝国的恐惧和痛苦》 |
| | 达拉皮科拉：《三首赞美诗》 | |
| | 兴德米特：《作曲技法》 | |
| | 拉威尔、希曼诺夫斯基去世 | |
| 1938 年 | 勋伯格：《众誓》 | 贝克特：《莫菲》 |
| | 韦伯恩：《弦乐四重奏》(op.28) | 萨特：恶心》 |
| | 凯奇：“加料”钢琴 | E·容格尔：《冒险的心》 |
| 1939 年 | 韦伯恩：《康塔塔》(op.29) | 乔依斯：《为芬尼根守灵》 |
| | 蒂佩特：《双弦乐队协奏曲》 | 弗洛依德：《摩西与一神教》 |
| | 斯特拉文斯基、兴德米特移居美国 | 萨洛特：《趋向性》 |
| | | 瓦列霍：《人类之诗》 |
| 1940 年 | 斯特拉文斯基：《C 调交响曲》 | 布莱希特：《四川好人》 |
| | 韦伯恩：《乐队变奏曲》 | 埃吕雅：《花与水果的纹章》 |
| | 梅西安：《世界末日四重奏》 | 玛克思·恩斯特：《沼泽天使》 |
| | 肖斯塔科维奇：《钢琴五重奏》 | 契里柯：反现代主义绘画 |
| | 布里顿：《米开朗琪罗的七首十四行诗》 | 克累去世 |

| | | |
|---|---|---|
| | 科普兰：《安静的城市》 | |
| | 巴托克、米约移居美国 | |
| 1941年 | 达拉皮科拉：《囚徒之歌》 | 布莱希特：《胆大妈妈》、《阿图罗·魏的有限发迹》 |
| | 希格：《希格作曲体系》 | |
| 1942年 | 勋伯格：《钢琴协奏曲》；《拿破仑颂》 | 托玛斯·曼：《约瑟夫及其兄弟》 |
| | 伏格尔：《梯尔·克拉斯》 | 西格斯：《第七个十字架》 |
| | 希格尔：《艺术的数学基础》 | 圣琼·佩斯：《流放》 |
| | 梅西安：《我的音乐语言技巧》 | 加缪：《局外人》 |
| | | 蓬热：《事物的凝结构图》 |
| 1943年 | 巴托克：《乐队协奏曲》 | 布莱希特：《伽利略》 |
| | 达拉皮科拉：《阿尔卡埃的六首诗》 | 萨特：《生存与死亡》 |
| | 布里顿：《男高音、圆号和弦乐小夜曲》 | 施莱默逝世 |
| 1944年 | 梅西安：《哈拉维》；《阿蒙的幻觉》 | T.S.埃略特：《四个四重奏》 |
| | 科普兰：《阿帕拉契亚山之春》 | 高尔：《魔圈》 |
| | 蒂佩特：《我们时代的孩子》 | 贝恩：《表现型小说》 |
| 1945年 | 韦伯恩《第二康塔塔》 | 康定斯基去世 |
| | 斯特拉文斯基：《三乐章交响曲》 | 布洛赫：《维吉尔之死》 |
| | 《乌木协奏曲》 | 普利维尔：《斯大林格勒》 |
| | 施特劳斯：《变形》 | 赖特：《黑孩子》 |
| | 兴德米特：《韦伯主题变形交响曲》 | |
| | 布里顿：《彼得·格里姆斯》 | 翁加雷蒂：《散诗》 |
| | 巴托克、韦伯恩去世 | 季洛杜：《沙依奥的疯女人》 |
| 1946年 | 勋伯格：《弦乐三重奏》 | 圣琼·佩斯：《风》 |
| | 埃利奥特·卡特：《钢琴奏鸣曲》 | 海塞：《玻璃球游戏》 |
| | 达姆施塔特假期讲习班开幕 | 克罗依德：《阁楼社会》 |
| 1947年 | 斯特拉文斯基：《奥尔菲斯》 | 卡萨克：《大河后的城市》 |
| | 勋伯格：《华沙幸存者》 | 托玛斯·曼《浮士德博士》 |
| | 哈特曼：《第四交响曲》 | 奥登：《忧虑的时代》 |
| | 凯奇：《奏鸣曲和幕间曲》 | 盖诺：《风格练习》 |

| | | |
|---|---|---|
| 1948 年 | 达拉皮科拉：《囚徒》（1958年完成） | 庞德：《比萨诗章》 |
| | 梅西安：《图伦加利亚交响曲》 | 贝恩：《静止的诗》 |
| | 兴德米特：《玛丽的一生》（修订版） | 尤内斯库：《秃头歌女》 |
| | 斯特拉文斯基：《弥撒》 | 施维特斯去世 |
| | 布莱兹：《第一钢琴协奏曲》、《水中太阳》 | |
| | 卡特：《大提琴与钢琴奏鸣曲》 | |
| | 谢弗尔：具体音乐的早期实验 | |
| | R. 克拉夫特成为斯特拉文斯基的助手 | |
| 1949 年 | 勋伯格：《小提琴与钢琴幻想曲》OP.47 | G.奥威尔：《1984年》 |
| | 普罗科菲耶夫：《第六交响曲》 | 米勒：《性》 |
| | 梅西安：《节奏练习曲》《纽玛节奏》 | A.施密特：《龙形海怪莱维亚唐》 |
| | 布里顿：《春天交响曲》 | 高尔：《苏黎士湖颂歌》 |
| | 施特劳斯去世 | 阿多诺：《现代音乐哲学》 |
| | | 伦敦第一次培根展览会 |
| 1950 年 | 勋伯格：《现代赞美诗》（未完成） | 聂鲁达：《诗歌总集》 |
| | 梅西安：《时值与力度的模式》 | 加缪：《正义者》 |
| | 科隆电子工作室建立 | 贝克曼：《阿耳戈号船员》 |
| 1951 年 | 斯特拉文斯基：《浪子的历程》 | 加缪：《反抗的人》 |
| | 兴德米特：《世界的和谐》 | 尤内斯库：《椅子》 |
| | 布莱兹：《复调第十》 | 贝恩：《残稿》 |
| | 亨策：《冷僻的林荫道》 | 高尔：《梦草》 |
| | 布里顿：《比利・巴德》 | 阿多诺：《最低道德》 |
| | 梅西安：《管风琴集》 | 巴黎"非具象艺术"第一次展出(米肖，马替厄等人) |
| | 卡特：《第一弦乐四重奏》 | 米斯・凡・代・洛：芝加哥居住大楼 |

| | | |
|---|---|---|
| | 凯奇：《钢琴曲》(一) | 完工 |
| | 勋伯格去世 | |
| 1952年 | 斯特拉文斯基：《康塔塔》、《七重奏》 | 塞朗：《罂粟和回忆》 |
| | 梅西安：《音色——时值》 | 海明威：《老人与海》 |
| | 布莱兹：《结构》(第一集) | 埃利逊：《隐身人》 |
| | 巴拉凯：《钢琴奏鸣曲》 | 安德施：《自由的樱桃》 |
| | 施托克豪森：《对位》(1962年修订) | |
| | 谢弗尔：《一种具体音乐之研究》 | |
| 1953年 | 肖斯塔科维奇：《第十交响曲》 | 贝克特：《等待戈多》 |
| | 谢弗尔：《奥菲斯》 | W.C.威廉斯：《佩特森》 |
| | 诺诺：《洛尔卡墓志铭》 | 布莱希特：《布柯的哀歌》 |
| | 拜尔、埃默特、施托克豪森电子音乐作品 | 克彭：《温室》 |
| | | 洪德特瓦塞：第一幅螺纹画 |
| 1954年 | 斯特拉文斯基：《纪念迪兰·托玛斯》 | 聂鲁达：《要素之歌》 |
| | 布莱兹：《无主的锤子》(1957年新版) | D.托玛斯：《奶树林下》 |
| | 华莱士：《沙漠》 | 高尔：《夜歌》(乃拉) |
| | 科普兰：《温柔乡》 | 弗里施：《施蒂勒》 |
| | 布里顿：《旋螺丝》 | E·布洛赫：《原则希望》开始问世 |
| | 施托克豪森：《练习曲》之二；《序列》杂志出版 | |
| 1955年 | 巴拉凯：《继叙咏》(1950—55) | 马库泽：《爱神厄洛斯与文明》 |
| | 福特纳：《创世纪》 | 卡塞尔：《文献第一号》 |
| | 克赛纳基斯：《变形》 | 勒·柯布西埃：上朗香之圣母院建成 |
| | 达拉皮科拉：《解放之歌》 | |
| 1956年 | 斯特拉文斯基：《宗教歌曲》 | 金斯堡：《嚎叫及其他的诗》 |
| | 诺诺：《持续的歌》 | 巴赫曼：《召唤大熊星》 |
| | 亨策：《鹿王》、《舞蹈的马拉松》、《乌亭》 | 热内：《阳台》 |
| | | 阿努伊：《可怜的毕多》 |
| | 克雷内克：《智慧的圣灵》 | 杜伦玛特：《访问老太太》 |
| | 梅西安：《异国之鸟》 | 布莱希特、贝恩去世 |
| | 施托克豪森：《少年之歌》、 | |

| | | |
|---|---|---|
| | 《速度》、《钢琴曲》(第41号) | |
| 1957年 | 斯特拉文斯基：《阿贡》<br>布列兹：《第三钢琴奏鸣曲》；《重迭》<br>梅西安：《鸟鸣录》(第一集)<br>施托克豪森：《群》<br>亨策：《夜曲与咏叹调》<br>克塞纳基斯：《分离形态》<br>伊利亚克计算机：《弦乐四重奏组曲》 | 米肖：《无止尽吵闹的人》<br>圣琼·佩斯：《岸标》<br>N.沙克斯：《无人再知道》<br>杜伯林：《哈姆特雷或长夜…》<br>伦敦波普艺术的开始(汉密尔顿等人)<br>勒·柯布西埃：印度旁遮普之香迪加尔镇(自1951年起建造) |
| 1958年 | 斯特拉文斯基：《哀歌》<br>布莱兹：《马拉美诗集即兴》《力量之诗》<br>凯奇：《咏叹调》<br>福格尔：《阿皮阿德》<br>卢托斯拉夫斯基：《葬礼音乐》 | 费林盖蒂：《心中的柯尼岛》<br>F.L.赖特：《古根海姆博物馆》(1960年完成)<br>A.凯普路在纽约首次举行"机遇剧"演出 |
| 1959年 | 施托克豪森：《迭句》、《循环》<br>斯特拉文斯基：《钢琴与乐队的乐章》<br>卡特：《第二弦乐四重奏》<br>布里顿：《诺亚洪水》<br>李盖蒂：《幽灵》 | 罗伯-格里耶：《在迷宫中》<br>伯罗斯：《赤裸的午餐》<br>格拉斯：《锡鼓》<br>约翰逊：《对雅可布的种种揣测》<br>塞朗：《语言障碍》<br>弗朗茨·蒙：《发音》<br>盖诺：《地铁里的扎齐》 |
| 1960年 | 诺诺：《偏狭》<br>布莱兹：《重重皱褶》<br>施托克豪森：《接触》<br>亨策：《洪堡王子》<br>布拉歇尔：《罗莎蒙德·弗洛利斯》<br>凯奇：《戏剧小品》<br>彭德雷茨基：《扬抑》 | M·瓦尔泽：《间歇》<br>魏斯：《马车夫的身影》<br>海森布特尔：《教科书第一册》<br>高姆林格尔/比尔：《33个星座》<br>巴西利亚建筑完工 |
| 1961年 | 亨策：《情侣的挽歌》<br>布里顿：《仲夏夜之梦》<br>施托克豪森：《原型》 | 贝克特：《如此情况》<br>叶夫图申科：《娘子谷》<br>麦克尔：《追踪吐火女怪》 |

| | | |
|---|---|---|
| | 卡特：《羽管键琴与钢琴及两支室内乐队的双协奏曲》 | 姆若采克：《脱衣舞》 |
| | | F。容格：《向下之路》 |
| | 贝利欧：《循环》 | |
| 1962年 | 斯特拉文斯基：《布道叙述与祈祷》 | 沃兹涅先斯基：《三角梨》 |
| | 施托克豪森：《瞬间》 | 克鲁格：《生涯》 |
| | 卡盖尔：《舞台上》 | |
| | 布里顿：《战争安魂曲》 | |
| | 蒂佩特：《普里阿摩斯国王》 | |
| 1963年 | 斯特拉文斯基：《洪水》 | |
| | 亨策：《无限赞美的新星》 | |
| | 卢托斯拉夫斯基：《亨利·米豪三首诗》 | |
| | 彭德雷茨基：《卡农》；《圣路加受难曲》 | |
| 1964年 | 哈尔弗特：《镜子》 | 魏斯：《马拉》、《萨德》 |
| 1965年 | 亨策：《青年贵族》 | 弗利德：《警告诗》 |
| 1966年 | 施托克豪森：《无线电音乐》 | 威尼斯玛克斯·恩斯特绘画大展（"前进，绘画"） |
| | 亨策：《酒神的伴侣》 | 吉亚柯麦蒂去世 |
| | 巴拉凯：《一歌又一歌》 | |

# 本书作者简介

汉斯·海因茨·施图肯什密特是联邦德国当代著名音乐评论家和音乐学家。1901年11月1日生于斯特拉斯堡一个普鲁士军官家庭。上中学时，曾从私人教师学习小提琴、钢琴和作曲，并自学音乐理论和音乐史。1920年起，在布莱梅、汉堡、维也纳、巴黎和柏林靠自由作曲和撰写音乐评论谋生。1923—1924年，与鲁佛一起在汉堡组织了一系列“新音乐音乐会”，1927—1928年指挥柏林“十一月小组”的音乐会；同时为好几种杂志(如《启程》、《旋律》和《现代音乐》)和报纸撰稿。在布拉格(1928—1929年)，他是《波希米亚》的主要音乐批评家，后来继魏斯曼之后(1929年)任《柏林午报》的音乐批评家。1931--1933年旁听勋伯格的音乐分析课，后成为勋伯格晚年挚友。1932年在海德尔堡大学和柏林莱辛高等学校讲课。由于他支持现代音乐和犹太音乐家，1934年被禁止在德国参加任何新闻活动。1937年再赴布拉格，起先为《布拉格日报》，1939年起又为《每日新闻》撰稿，结果他的活动又遭禁止。同时他还担任纽约《音乐美国》驻布拉格记者。1942年应征入伍，在纳粹军队担任译员。1946年被美军释放回柏林，担任柏林美占区电台(RIAS)的新音乐部主任。1947年担任《新时代》音乐评论员。1947—1949年又同鲁佛一起主编了一份刊物《声音》。并曾任国际当代音乐协会(ISCM)德国分会主席。后又先后担任柏林技术大学音乐史讲师(1948年)、高级讲师(1949年)、教授(1953年)，直到1967年退休。1974年被选为柏林艺术院院士。

他还担任过《新苏黎士报》(1946—1957年)驻柏林音乐记者和《法兰克福汇报》(1957年起)音乐评论员。并曾为世界一些大报纸撰稿(如伦敦《每日电讯报》、纽约《先驱论坛报》、《基督教科学箴言报》、《音乐与文学》以及法文的《音乐评论》等)。

施图肯什密特作为一个音乐批评家,是现代音乐的支持者,尤其是很早承认了勋伯格和斯特拉文斯基的历史地位。随着新音乐的发展,他成了国际上知名的批评家。其重要著作有:《不谐和音的历史》(1938年)、《勋伯格》(1951年)、《新音乐》(1951年)、《新音乐创作者:肖象与研究》(1958年)、以及关于布索尼、拉威尔、布拉歇尔等人的专著。近著有《二十世纪音乐》(1969—1979)、《二十世纪作曲家》(1970—1977年)、《勋伯格:生平·环境·作品》(1974年)、《半个世纪的音乐:1925—1975》(1976年)等。此外,还作过一些戏剧配乐、歌曲和钢琴曲。

(据《新格鲁夫音乐辞典》、《汤普逊国际音乐百科全书》等编译)

# 中译者说明

本书属美国出版的世界大学丛书(纽约麦格劳-希尔图书公司 1970 年版)。其宗旨在于由各个领域的著名专家学者介绍各个学科的知识，向大学生及一般读者提供代表性的入门书。

作者H.H.施图肯什密特是联邦德国著名音乐评论家，柏林技术大学音乐史教授，出版有论勋伯格、布拉歇尔、拉威尔和布索尼等人的专著。参见“本书作者简介”。

译文基本上以理查·戴维松的英译本为主，同时参照了金德勒公司1979 年出版的德文原版书。两种版本中的重大出入，依据德文原版正之；如在表达上距离较大或相去较远，则将德文原版的意思译出加以比较。二者均采取附注形式。

英译本是一种带解释性 (paraphrase) 的译文，将德文原版一些较艰深的词句简化了，当然不乏走意之处和不及原版清楚的地方。但总的来看，英译本更接近中文的表达。这是译者之所以采用英译本的原因。此外两种版本的比较也大大减少了错误比率。

全书译稿由叶纯之老师审阅，他为其中一些专有名词及困难的曲名确定了恰当的中译名，并纠正了英文版中的一处错误。第一章亦经沈璇老师过目，提出过个别修改意见。在此一并致谢。